أما بعـــد

ملتقى قراءة النص الرابع!

إن الإسهام في بناء الفعل الثقافي عبر شروطه ومتطلباته يعد أمراً حيوياً في مسيرة الوطن الحضارية. وسواء قبلنا بشروط هذا الفعل أو اختلفنا حولها فإننا لا نملك إلا أن نكون جزءاً منه. ويبقى الأمر الأشد إلحاحاً والأكثر أهمية في هذه المسيرة هو ما تقدمه المؤسسات والنوادي الأدبية من إسهامات في بناء هذا الفعل حتى تتمكن من تفعيل الثقافة وتحريكها. لقد آمن نادي جدة الأدبي بأهمية الدور الذي يقوم به في هذه المسيرة ومن ثم انطلق حاملاً عبء هذه المسئولية ليضخ الدماء المتجددة في جسد الثقافة وليزرع البذور الخصبة في تربة الفكر والمعرفة.

واستمراراً لإسهامات نادي جدة الأدبي الثقافية، جاء ملتقى قراءة النص الرابع والذي انعقد في مدينة جدة في الفترة 8-11/ مارس/ 2004 تحت عنوان «**مسيرة الشعر في المملكة العربية السعودية**» ليفتح الذاكرة الثقافية الإبداعية على أسئلة وتحديات كنا نحسبها نتاجاً لما يواجهه وطننا وعالمنا العربي من تحولات في وقتنا الحاضر، فإذا بنا نكتشف أنها ذات التحديات التي يحملها الزمن الممتد عبر عقول الرواد من مثقفينا ورموزنا الشعرية منذ أكثر من نصف قرن.

إن تكريس هذا الملتقى لقراءة النص الشعري السعودي عبر مسيرته فتح نوافذ ظلت مغلقة وشرع أبواباً باتت موصدة، وفتح آفاقاً مضيئة التقت خلالها الأفكار عبر حوار مثمر بنّاء بين المثقفين. فالأفكار - كما يقال - تسكن في الكتب ولكنها لا تعيش إلا بين الناس. الأمر الذي يجعل من قراءة الإبداع الشعري في ملتقى النص تحريكاً لهذا الساكن داخل الكتب وإحياءً له بين الناس كي ما تعم الفائدة وتثرى الأفكار وتنتعش الثقافة.

ويعكس تخصيص هذا الملتقى لقراءة مسيرة الشعر السعودي رؤية المثقفين لدور الإبداع الشعري وأهميته في بناء الذهنية الثقافية. فالشعر كما يقول جمال الدين بن الشيخ في كتابه «الشعرية العربية» هو وسيط دلالي على الأفق الثقافي. والشعر - إذاً - مرآة للتحولات الاجتماعية في المجتمع. الأمر الذي يجعل من قراءة هذه المسيرة إطلالة على حركة التطور في طبيعة الحياة الثقافية والفكرية والسياسية في المجتمع.

وفي المخيال الثقافي العربي يأخذ الشعر موقعاً أكثر تقدماً من الأنماط الأدبية الأخرى. فالشعر متغرز في أعماقنا، موغل في أذهاننا، يمتد بنا من ماضٍ نفخر بأمجاده إلى حاضرٍ نهرب من انتكاساته، ويتنبأ بمستقبلٍ قد نحفل أو لا نحفل بصدماته. لذا فنحن نظل في حاجة ماسة إلى أن نقلب صفحات مسيرتنا الشعرية بكل ما حفلت به من شعر تقليدي وشعر حديث (أو حداثي) نستشرف منه آفاق مستقبلٍ أكثر رحابة ونبحث من خلاله عن ذلك الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود، الشاعر الذي «يخلق ويبتدع ويبعث» كما يعرِّفه أديبنا وشاعرنا المبدع والمجدد محمد حسن عواد في «رؤى أبولون». إن فعل الخلق والابتداع والبعث الذي يشترطه أديبنا وشاعرنا محمد حسن عواد في الشاعر الذي يستحق الخلود هو نفسه المطلوب في فعل البناء الثقافي الكبير الذي يتطلبه المجتمع المتحرك في مواجهة السكون.

ولقد تنوعت محاور هذا الملتقى في جلساته الثمان والتي قدمت فيها اثنتان وثلاثون ورقة من قبل باحثين وأكاديميين سعوديين وعرب ألقت الضوء على ثراء المسيرة الشعرية في السعودية وعلى اهتمام النقاد بآفاق تلك المسيرة وتحولاتها. ولئن حظيت قصيدة النثر ونص المرأة الشعري والتجديد الشعري والريادة بالنصيب الأكبر من هذه الأوراق فإن ذلك لم يكن ليعني بحال من الأحوال تراجع أهمية الاتجاهات الأخرى التي ناقشها الملتقى. ولعل المحاور والموضوعات التي طرحها الباحثون والمشاركون في هذا الملتقى والمداخلات والتعليقات التي أثارتها تلك الموضوعات هي بحق تجسيد للحراك الثقافي والفكري الذي يتحدى خارطة الذهنية التقليدية أملاً في الوصول إلى التطوير والتجديد. ولنا أن نستحضر هنا ملاحظة الشاعرة نازك الملائكة حول حركات التجديد عامة، فهي كما تقول نازك: «محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضاً فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحاً».

يبقى أن نشكر جميع من أسهموا في دعم هذا الملتقى ليجيء متحدياً العقبات التي يواجهها الفعل الثقافي في المجتمع وليكمل مسيرته الجميلة في عامها الرابع، وليظل هذا الحدث تقليداً وفعلاً ثقافياً ومنهجاً ثابتاً لنادي جدة الأدبي يسهم بفعالية في تشكيل الخارطة الثقافية والفكرية في مدينة جدة وفي الوطن العربي عامة في وقت نحن أحوج ما نكون فيه للعمل الثقافي المستنير.

أميرة كشغري

- أ -

مسلمتان لا أحسب أن أحداً يماري فيهما:

أولاهما مسلمة ما يقوم من علاقة جدلية بين المكان والأوان في النص الإبداعي، شعرياً كان أو سردياً. وحقا ما قيل من كون (الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت) أي بفضل المكان.

ثانيتهما مسلمة ما ينطوي عليه التفاعل الحاصل بين المكان والأوان من تداعيات يتشكل منها جانب من المعين الدلالي للنص الشعري والسردي كذلك.

والسؤال الذي تطرحه هذه المداخلة ليس يتعلق بالمسلمة الأولى، وإنما يتعلق بالثانية، أي بتداعيات الزمان والأوان المتشكلة لمعينها الدلالي.

ورصد هذا المعين وتحديد روافده في ديوان شعر، مثل ديوان الشعر السعودي الحديث في سعته وغنائه، أمر عسير غير يسير؛ بل متعذر غير ممكن سيما لقارئ هاو مثلي، غير مدمن ولا محترف مثلي!

- ب -

لهذا وذاك ارتأيت أن أتلمس، برفقتكم، ينابيع المعين الدلالي في قصيدة واحدة بعينها كانت، أثناء قراءتي في الديوان المذكور - وأنا أشهدكم أنها، بالأساس، كانت قراءة متاع ليس إلا -، ومثلها هذه المداخلة، هي هذه القصيدة التي أسميتها - بعد استئذان أصحابها واستئذانكم أنتم كذلك قراؤها ونقادها - بـ «القصيدة المغربية».

على أنني أحب أن أوضح، قبل الشروع في الحديث إليكم عن الإنتاجات الدلالية، أو ما وصفناه بـ (المعين الدلالي) في القصيدة المذكورة في الديوان المذكور أمرين اثنين يمسان طرفا من عنوان هذه المداخلة:

أولهما أرفع به إشكالاً قد يكون ثار لدى البعض بمجرد قراءته العنوان.

وثانيهما أريد به إبراء الذمة مما قد يكون علق بها من ظن - وإن بعض الظن إثم - لدى من قرأ ما كان يكتبه الرواد الأول عن الشعر السعودي وأسعفته ذاكرته بما كان قرأ.

أما أول الأمرين فيتعلق بإقحام (القصيدة المغربية) في ديوان شعر حددته دعوة الملتقى بوصف يفيد إقليميته وجغرافيته. وبيان ذلك أن المراد عند محدثكم بـ (القصيدة المغربية) كل قصيدة ذات موضوع مغربي - بالمعنى الواسع للنسبة - كان مادة قول وإبداع لدى هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء السعوديين.

ونصوص هذه القصيدة في ديوان الشعر السعودي الحديث وافرة، نذكر منها قصائد عبدالله بلخير في مدائن مغربية مثل سبتة، وطنجة، وفاس، والقيروان، وقصيدة باعطب في طنجة، وقصيدة الغدير في تطوان، وقصيدة أحمد التويجري في تطوان كذلك، وقصيدة الزركلي في جامع القرويين، وقصائد الغزاوي في شخصيات وحركات ومناسبات مغربية، وقصائد القرشي، والقصيبي، وخوجة، والزهراني في أمكنة وآونة مغربية.

وأما الأمر الثاني فبيانه أني لما تسلمت دعوة أخي الكريم الأستاذ عبد الفتاح أبي مدين للمشاركة في جلسات هذا الملتقى انثالت على ذاكرتي عناوين قصائد عرفت أصحابها عن كثب أمثال خير الدين الزركلي، والدكتور عبد العزيز الخوجة، وحسن القرشي، والدكتور صالح الزهراني، والدكتور حيدر الغدير وسمعت بعضها من بعضهم، وأخرى

قرأتها في دواوين أصحابها أو في الصحف والملاحق الأدبية مثل قصائد فقي، وعرب، والفيصل، والقصيبي، وباعطب، والألمعي، وغيرهم. وهي كلها قصائد (مغربية) زهي بها ديوان الشعر السعودي الحديث. وكنت أحسبني حين وضعت هذا العنوان لهذه المداخلة أني سباق إليه غير مسبوق، فإذا بي وأنا أنظر في بعض أعداد المنهل أجد الأستاذ شكيب الأموي يحلي بـ (الوصف) نفسه قصيدة للقرشي قال عنها: (وأذكر مرة عندما قرأت في (البلاد السعودية) قصيدته المغربية التي تفيض وطنية وحماساً). وهذا إن كان سلبني أفضلية السبق إلى استخدام هذه الصفة للقصيدة السعودية ذات الموضوع المغربي فإنه أكد أنني لم أكن حين استخدمتها بدعا بين قراء هذا الشعر ومتذوقيه.

لعلني بهذا وذاك رفعت الإشكال وأجبت عن السؤال وعزوت الفضل لأهله وأبرأت الذمة.

- ج -

في إثر هذا المنهدات تشير إلى أن العوامل التي فتحت للقصيدة «المغربية» في ديوان الشعر السعودي الحديث عوامل أربعة، أولهما والثاني رئيسان جوهريان، وثالثها والرابع من معطيات سالفي الذكر وآثارهما. وهذه هي العوامل الأربعة:

1 - آصرة العقيدة.

2 - رابطة العروبة.

3 - تداعيات التاريخ فيما استدبرت الأمة في أمسها الذي فرط وغبر.

4 - تحديات التاريخ فيما تستقبله الأمة في يومها والغد.

وواحد من هذه العوامل حري بأن يستثير شعور المرء حيال أخيه شطت به الدار أو دنت، فكيف بها - أي العوامل - إذا اجتمعن؟ وقد

اجتمعن لدى الشاعر السعودي وعمقن الشعور عنده بقضايا إخوته - حيثما كانوا من أرض المغرب - في السراء والضراء، وهو ما وسع في نظره مفهوم الوطن ليتخطى به حدود بلده الجغرافية مستشرفا آفاقه العقدية واللسانية وجذوره التاريخية وأبعاده المستقبلية. وأولئك كلها عوامل ودواع لميلاد القصيدة «المغربية» في ديوان الشعر السعودي الحديث حيث وقف صاحبه، حيناً، بإزاء «المكان»، وآخر، بإزاء «الأوان» يحاور ويسائل، يسلب لبه ما يرى مرة، من تناغم بين هذا وذاك، ويفجعه، أخرى، ما يلحظ من تضاد بين هذا وذاك. وفي خلال ذلك كله ينبجس المعين الدلالي ويتدفق بما يؤسس ويدعم لدى الشاعر السعودي بنية قصيدته «المغربية»، وهو مدار القول في هذه المداخلة.

- د -

قادنا النظر في القصيدة «المغربية» إلى استكشاف جملة إنتاجات دلالية اتكأت عليها، منها البنية الدلالية الإسلامية، والبنية الدلالية القومية، والبنية الدلالية التاريخية. ومع أن كل واحدة من هذه البنيات جدير بأن يفرد بقراءة مستقلة إلا أننا قصرنا هذه المداخلة على واحد من هذه البنيات الدلالية الثلاث كان لها الأثر البعيد في تشكل القصيدة المذكورة، وهو البنية الدلالية المتمثلة في البعد الإسلامي باعتباره، من نحو، معينا لرؤاه العقدية وتصوراته الثقافية، ومن آخر، لكونه مستوعباً، بنسبة أو بأخرى، جوانب من البنيتين الثانية والثالثة.

فـ (القومية) العربية المبرأة من عصبية الجنس ولوثة العرق تمتاح من قيم الإسلام التي تحث على التواصل والتضامن والتي تنبذ التقوقع والانكفاء على الذات، مثلما تسع أبناء الأمة العربية تسع غيرهم من أبناء القوميات الأخرى؛ بل تسع الناس كافة.

والتاريخ الذي تألقت صفحاته بالفتوح العقدية والعلمية والحضارية إنما هو تاريخ الإسلام، به عز المسلمون، وبه عز العرب؛ بل وبه أدركت الإنسانية سن الرشد العقلي.

وإذاً فنحن حين ننظر في البنية الدلالية للقصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي في بعدها الإسلامي فإنما ننظر في بنية انتظمت عناصر البنيات الثلاث كلها.

– هـ –

إن قراءة تستبطن الإنتاجية الدلالية للبعد الإسلامي في القصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي حقيقة بأن تقفنا على جملة تجليات له تبلورت بها جملة مفهومات في خطاب القصيدة المذكورة، نمثل لها بثلاث:

1 – مفهوم الوطن.

2 – مفهوم الأمة.

3 – مفهوم الجهاد.

وهذه المفهومات الثلاث متلاحمة تلاحماً بنيوياً يعسر؛ بل يتعذر معه عزل أحدها عن الآخر، فإذا كان مما لا يحتاج إلى بيان استحالة تصور أمة بلا وطن فإن بقاء الأمة الإسلامية بخيريتها القرآنية مرهون بتفعيلها آلية الجهاد، بمتعدد معانيه، في حياتها الخاصة وفي حياتها العامة. من ثم كان ما نلحظ من تداخل بين المفهومات الثلاثة في الإنتاجية الدلالية التي شكلت بنية القصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي.

إن المفهومات الثلاثة – مفهوم الوطن، ومفهوم الأمة، ومفهوم الجهاد – تنبع جميعها من معين الآصرة العقدية عند الشاعر السعودي، أفصح عنه في قصيدته المغربية حين تحدث عن وشائج الأخوة النابعة من عقيدة التوحيد التي تصل أهل المغرب بإخوانهم من أهل المشرق، أمة عقيدة واحدة موحدة

في وطن ترسم حدوده من عرى الإيمان وليس من حدود الجغرافيا ، وذلك على نحو ما نقرأ عند الغزاوي في إحدى «مغربياته»:

على أنهم أوشاجنا وفجاجنا موحدة رغم العدو المنكل
عقائدنا إيماننا وسيوفنا بإيماننا من كل عضب ومنصل

ديوان الغزاوي 4: 1654

وعلى حد قوله في أخرى:

عروة الإيمان وثقى بيننا وهي منا الدرع وهي الوزر
حبذا اللقيا ونعم المظهر إنه التوحيد حقا يقدر
إنما نحن وأنتم إخوة وبكم تزكو وتنمو مضر

نفسه، 3: 1161

ومثل هذا نقرأه عند عبدالله الفيصل في قصيدته المغربية الشهيرة:

ربط الله بكم أوشاجنا فاجتمعنا من قديم الحقب
نحن من نحن؟ هداة قادة ربنا الله وهادينا النبي

حديث قلب: 47-48

وهذا ما يفصح عنه فقي إذ يقول في إحدى قصائده المغربية:

إنني ههنا أتيه بإسلامي كتيهي بشيعتي الأبرار
لست في هذه الديار غريباً إنما هذه الديار دياري
إن تقم بيننا بحار فما شط مزار على محب الدار

ديوان فقي 333، 334، 335

ويؤكد القصيبي نفس المعنى في قصيدته المغربية حين يقول:

لن تفصل الأبعاد ما بيننا والحب يدعو قربي قربي

ويختم القصيبي قصيدته هذه ببيت كأنه مفتاح الولوج إلى عالم هذه القصيدة الوسيع والقفل بآن ، يختزل فيه القول عن أفق المحبة الذي ينتظم أبناء الوطن الإسلامي:

وكل وجه قال لي: مرحباً أعرفه وجه أخي أو أبي

وأحياناً يتوسل الشاعر السعودي في تصوير هذه الآصرة، آصرة الأخوة في الله التي تنتظمهم في نسيج روحي ومادي واحد، هو نسيج الأمة الواحدة الموحدة، في السراء والضراء، في وطن واحد يتمازج فيه مشرق ومغرب، بما يرمز إلى هذه الأمة ويدل على هذا الوطن، موظفاً في ذلك أسماء مكتظة بدلالات الأمة الواحدة والوطن الواحد مثل الفرقان وسوره، والإسلام وأخلاقه، ومكة ويثرب بمنازلهما المنيفات ومزاراتهما الشريفات على نحو ما نقرأ عند الغزاوي:

قفا نشد باليوم الأغر المحجل ونزه بشعب في الجزائر يعتلي

ونزجي إلى الأوراس من بطن مكة تهاني نصر كالرحيق المسلسل

ديوان الغزاوي، 4: 1652

وعلى نحو ما نقرأ عند با عطب يخاطب طنجة:

أتيت طنجة مشبوب الخطى أشرا أتيت أقرأ في أحداقها العبرا

أتيت من مهبط القرآن من بلد على رباه تهادى النور وانتشرا

ونقرأ مثله عند غازي القصيبي:

أهلي في المغرب هاجئتكم أحمل عطر الورد من يثرب

وشربة من زمزم ضمخت بالمسك لا طيب كطيب النبي

وعند القرشي وهو يتوجه بالخطاب إلى تونس:

من حمى مكة من خير حمى

قد أتيناك من نجد الخزامى

جيرة البيت ومن في شرف

أو ندى يكبره البيت الحراما؟

ديوان (عندما تحترق القنادل) ص 30

فأسماء مثل القرآن، ومكة، ويثرب، وزمزم ذوات حمولات عقدية وحضارية شكلت المعين الدلالي الفياض الذي يمتاح منه الشاعر السعودي وهو يبدع قصيدته المغربية مرسخا بدلالاتها التصورية والتاريخية مفهوم الأمة الواحدة،أمة القرآن، وبنفس الآن، مفهوم الوطن الواحد، وطن كالجوهر (يصقله البيت الحرام) على حد تعبير القرشي.

وهذا ما يؤكده الغزاوي وهو يصور لقاء عاهلي المملكتين المغربية والسعودية الحسن وفيصل :

لك مكة والمروتان وطيبة والدين والدنيا تزين بأصيد

إن المحيط مع الخليج تصافحا وتناصحا بمعضد ومؤيد

وتآزرا الإسلام طرا فيكما متهللاً بموفق ومسدد

أيان ما انهل الحيا بعهاده فخراجه لكما البنان إلى اليد

ووشائج القربى نياط قلوبنا ما بين تطوان وبرقة ثهمد

والشرق غرب في أسود عرينه والغرب شرق في الحفاظ السرمدي

وهما المفاخر والمنابر تلتقي بهما الخلائق في الكتاب وتهتدي

ديوان الغزاوي، 3: 1181

وكل معاني التوحد والتآزر التي تشكل عناصر التماسك في بنية الأمة وفي كيان الوطن والتي توزعتها أبيات هذه القصيدة «المغربية» في ديوان الغزاوي تبدو جميعها موصولة الأسباب بما توشح به البيت الأول من أسماء مواقع مشرفة، هي مكة والمروتان وطيبة، كلها عامرة بدلالات الوحدة والتحاب والتضامن.

وبمثل ذلك نهضت أسماء الفرقان و«حزب الله» وسور المثاني في قصيدة مغربية أخرى لنفس الشاعر يقول في أبيات منها:

مـا هـم سـوانـا شـيـمـة وأبـوة　　　ولنحن هم رغم الطغام الحسد

إنـا وهـم حـزب لـلـه غـالـب　　　ومنارنا الفرقان أعذب مورد

وسبيلنا سور المثاني فصلت　　　في غير ما جنف ودون تزيد

ديوان الغزاوي 3: 1182

وإلى هذه الأسماء المفعمة بالدلالات المرجعية للأمة والوطن الإسلاميين ألفينا شعراء آخرين يتوسلون في تصوير كيان الأمة الموحدة وأهليها في مشرق الشمس ومغربها بأسماء منبتها الجزيرة العربية، حيث مهبط القرآن ومطلع النور، ذوات دلالات حضارية في تاريخ الأمة الإسلامية الواحدة مهما تناءت ديارها.

وقد أحسن صالح الزهراني توظيف بعض من تلكم الأسماء في قصيدته المغربية بعنوان (وجوه وحقائب بدوية) إذ يقول:

من لهفة الصحراء جئنا،

ولأجل وجهك يا رباط الفتح جئنا،

«رقصا جنوبياً»، «صبا نجدية»، غيما وطينا

جئنا فقل يا سيدي من أين جئنا؟

جئنا فقل يا سيدي: ما ذا نخبئ في محاجرنا، وتحمل في يدينا؟

جئنا فقل: من أين نفتتح الهوى وقد التقينا؟

...

يا قيروان المجد، يا سفر المروؤات، ويابهو المودة،

خذ من جبين «يسوم» ورده،

خذ من هوى «غيلان» قافية وحدث عن ليالي البدر في «الدهناء» «وجده»

...

راحل سربا من الضوء، من الصحراء للماء، ومن بوابة المجد إلى ملحمة الوجد.

من عبق الأرطى لنفح الزعفران.

من قناديل «نبوت السيف» في مجد لزهو القيروان

أما مفهوم الجهاد فقد تبلور في قصيدة الشاعر السعودي المغربية على نحو من الوعي بمقاصده الحضارية التي يرفع بها الإصر عن الوطن، والأغلال التي على أبناء الأمة، ويعم به الأرض السلام والضياء.

وهذا الشاعر القرشي يجري على لسان مجاهد جزائري ما يدل على تمثله لمعاني الجهاد ومقاصده:

فهيهات يخبو الضياء

فإن بأشلائنا

نداء لأولادنا

يدوي وأحفادنا

وأمتنا الكادحة

نداء الضحى الأسعد

يظل طهور اليد

ويمسح بالدم أعلامنا

وينشر في الكون أمجادنا

...

ألا فلنخط سطور الغد

فإنا رفاقي على موعد

مع النصر في فجر يوم قريب

ديوان أغانين 1: 619

وهذا با عطب يلم في لمحة خاطفة بأدبيات الجهاد مبلورا جانبه الخلقي والسلوكي:

كنا الميامين في حرب وفي سلم أعز جندا وأتقى في الهدى نفرا

ـ و ـ

والوعي عند الشاعر السعودي بمفهومات الوطن والأمة والجهاد في ضوء المنظومة العقدية الإسلامية ساقه في قصيدته المغربية إلى استلهام قيم الاستواء التي تفرد بها منهج الإسلام. يقول فقي في قصيدته «المغربية» التي يحيي فيها جهاد أبناء الجزائر:

الشعارات بيننا زائفات وشعار الإسلام خير شعار

ليس منه اليمين يغلو ويشتط ولا منه ما التوى من يسار

إنه منهج العدالة والحق نصير الأكواخ والأطمار

ديوان فقي: 334

ويلح الغزاوي على قيم الاستواء النابعة من عقيدة التوحيد والهادفة إلى توحيد الصف الإسلامي في قصيدة يدعو فيها إلى الوقوف بجانب الشعب الجزائري في جهاده:

ما لومنا؟ ما قضمنا؟ ما هضمنا؟ ما مشرب نلهو به أو مأكل؟

وبنو الجزائر بائس ومشرد ومطرد ومزمل ومشكل

إن اللقاء هو التواصي بالحمى والويل للمنبت وهو يولول (الوحدة)

وأرى المروءة والشهامة والندى فيكم ومنكم روحها تتمثل

يأبى لنا الإيثار إلا نجدة وإجابة فيها الكفاح يسربل

ومن هذا القبيل ما يطالعنا في قصيدة الغدير المغربية التي جسد فيها أخلاقيات الاستواء عند فتيات تطوان وفتيانها:

وفتاتك حسناء كرمت تزهو بعفاف كالفرقد

الهدى المؤامن نجواها وكتاب الله لها معبد

والطهر بعينيها كحل والطهر هبات لا تنفد

وفتاك ذؤابة أمجاد وعزيمة مقر تتصعد

وإباء عيوف مقدام لم يسجد إلا للأوحد

ومضاء جسور مرقال مسماح للجلى ينهد

الحق رفيق مطارفه إن أتهم يوما أو أنجد

كشاف كروب إن عسفت أو أرغى الباطل أو أزبد

وهاج والدنيا مرج وسراج في يوم أرمد

ما هاب الظلم ومخليه غدار في عهد أربد

على أن الشاعر السعودي في قصيدته المغربية لا يكتفي بهذا الموقف النظري بخصوص منظومة القيم الهادية التي يصدر عنها ويدعو لها، ولكنه إذ يفكر في شواهد لها من سلوكيات المسلمين في مغرب شد إليه الرحلة يضرب في الطريق إليه أكباد الطائرات لا يسعه إلا أن يلتفت إلى غابر أوانه:

أتيت طنجة مشبوب الخطى أشرا أتيت أقرأ في أحداقك العبرا

أتيت ألثم منها جبهة ولمى وتستقي مهجتي من ثغرها الصورا

أتيت أبصر أمسي فيك مفخرة روضاً من الطهر قدسي الرؤى عطرا

ففي مراكش ماض مشرق عبق يضوع في قبة الجوزاء مفتخرا

ما كان يوسف والمنصور في زمن جن الدجى فيه إلا السمع والبصرا

جيش تدرع بالتوحيد معتصما تزف أعلامه عبر المدى غررا

وعلى غرار ما عطب نجد القرشي يقول وقد حل بتونس:

تونس الخضراء يا مهد الجنى

يارؤى الإلهام يا شوق الندامى

ومجال الصيد من آبائنا

من علوا فوق ذرى الجوزاء هاما

غرسوا في الكون من أمجادهم

طيب الغرس ميامين كراما

...تونس يا طود عز باذخ

يبهر التاريخ فنا ونظاما

ويلح على نفس المعنى في قصيدة أخرى يخاطب فيها تونس:

مجدك التالد سحري الرؤى فذ العظات
صاغه الفاتح حسان فتي العزمات
جاء في مركبة الشمس وضيء اللمحات
كسر القيد على صخرة إصرار الطغاة
مارداً ينتزع الأمجاد عبر الظلمات
فهفت رايته بشرى وأنغام حداة
فإذا الوادي اخضرار عبقري النفحات

ويلجأ القصيبي مأخوذاً بفضاء المكان المغربي إلى أوانه المتوهج بفتوحاته ومنجزاته:

يا مشرق العليا بالمغرب   شمسك لم تجنح ولم تغب
في دارك البيضاء بيض الرؤى   وفي رباط الخيل فتح الأبي
وفي ربى فاس يتيه السنى   علماً يصب النور في الغيهب
...
وكل شبر ها هنا صفحة   من ذكريات الأنبل الأطيب

وفي جبل طارق يستيقظ التاريخ في سيرة مفعمة بتالد الفتح والمجد يصيخ عواد السمع إلى الجبل المهيب يحكيها للبحر، ومن خلاله للشاعر وللتاريخ ذاته:

أنا الحصن ممنوعا على بطش فاتح   مغير قوي الأيد غير مقوم
بقيت بقاء الخالدين أصونها   ورائي جنانا للحضارة تنتمي
وكم بعثت نحوي يداك بطارق   جديد فلم يرجع بغير التندم

وكم خاب من ساع لدي وكم هوى على صخرتي من طامع متقدم
هزأت بي حتى لويت عنانه إلى مغرم لوى به دون مغنم
فكنت كجندي الحرب أمانة يزوده منها ثبات الغشمشم
وفي ابن زياد من تحليت باسمه مثال يقيم الدرس للمتعلم

على أن الشاعر السعودي وهو في غمرة الانتشاء بمشاهد الأوان البهي في غابر المكان يصوغ من ألقه رؤيته ويضفر من وهجه موقفه لا يلبث أن يفجعه حاضره بما يدمي القلب ويمزق النياط:

يا طنجة الحب هل تدرين ما صنعت بنا الليالي؟ تداعى الصرح واندثرا
وضيع الفارس المعتوه عدته وباع معطفه وانهار فانتحرا
تغلغل الداء في الأحشاء يقرضها يختال، يغتال منا السمع والبصرا
ما بال وحدتنا الكبرى ممزقة في الوحل يرضعها أبناؤها الوضرا
يرمون في غرف الموتى غلائلها ويسرقون الضحى من عينها سحرا
بعنا المبادئ في الحانات وانطفأت فينا البطولة واعتلت بنا خورا
حتى مآذننا جف الأذان بها وصاحت القدس من يهدي لها عمرا

أما الشاعر محمد حسن عواد فلم يسعه، وهو مأخوذ بسيرة الجبل العظيم وسلوكيات رموزه القيادية الهادية فيما سلف من أوانه وفرط إلا أن يجهر بالقول داعيا الجبل أن يستنهض بماضيه التليد حاضر أمته الذي تحدق به التحديات من كل جانب:

ألا أيها المفدى - ويحك - بالدم ويا أيها العالي الأشم ألا اسلم
ويا جبلا لو يكرم الناس مثله لنال على الأيام حظ المكرم
مضى طارق للخلد واعتز قومه وغادر موسى الأرض غير مذمم

...

فيا ملتقى شرق وغرب تعاونا ويا سيف مجد عز دون تثلم
ويا شاعرا غذى الورى وهو صانت بمعنى حكيم أو رسالة ملهم
أضف من أغريد الشجاعة والهدى إلى الخالد الماضي جديد الترنم
وقل لحماة الضاد ممن تجمعوا حيالك في داني الصعيد المطلسم
أما الآية الأولى على أن عندكم رحيق حياة ذاته كل مسلم
أنا الحاضر الأسمى لوعي عرفته لكم فافتحوا بالوعي مجرى التسنم
وسيروا بتاريخ العروبة خطوة جديدة تصميم لعيش منعم
ولا تتركوه راكد السير بعدما كتبتم سطورا فيه بالعزم والدم
ولا تجهلوا مفتاحه فهو وحدة منظمة تغري بحسن التقدم

أما الشاعر حيدر الغدير فقد بهج بما توشح به أفق تطوان في يومه من أخلاقيات شباب الصحوة وسلوكياتهم:

وفتاك ذؤابة أمجاد وعزيمة مقر تتصعد
وإباء عيوف مقدام لم يسجد إلا للأوحد
ومضاء جسور مرقال مسماح للجلى ينهد
الحق رفيق مطارفه إن أتهم يوما أو أنجد
كشاف كروب إن عسفت أو أرغى الباطل أو أزبد
وهاج والدنيا مرج وسراج في يوم أرمد
ما هاب الظلم ومخلبه غدار في عهد أربد

* * *

وبعد فهذه المداخلة لا أزعم لها شيئاً من الدرس النقدي المعمق، ولكني لا أنفي عنها شيئا مما بذلته من جهد في تنوير جوانب من البعد الإسلامي في ديوان الشعر السعودي من خلال بنية قصيدة بعينها، هي القصيدة «المغربية»، كان للبعد المذكور أثر ملحوظ في تشكيلها بوصفه معينا دلاليا وإيحائيا لرؤى أصحابها ومواقفهم عكستها نصوصهم، تارة، بلغة جهيرة، وأخرى، بلغة رامزة، وفي كلتا الحالين جاءت النصوص المذكورة معبرة عن ذوات مكتظة بالمكان الإسلامي، مفعمة بالأوان الإسلامي مما يعني تحول هذا من فضائه (التجريدي) وذاك من حيزه الجغرافي إلى معينين ذوي إرث رؤيوي ورصيد إيحائي امتاح منهما الشاعر السعودي في الخطاب الذي ضمنه قصيدته المغربية.



* * *

ملخص

سنعالج في هذا البحث العلاقات القائمة بين اللسانيات، والشعر، ما هي طبيعة العلاقات القائمة بين هذين الحقلين؟ وكيف يمكن للشعر أن يستفيد من تقنيات اللسانيات الحديثة ليكون أكثر تأثيراً في المجتمع؟

والواقع أن اللسانيات هي التحليل والتفكيك العلمي للغة (Language). التحليل والتفكيك اللساني يهدف إلى معرفة بنية النظام الذي مِنْ خلاله يمكن للأداة اللغوية أن تعمل على نحو صحيح.

النقد الأدبي هو تحليل وتفكيك للشعر الذي يصور الحياة عبر الاتصال الجمالي الذي يتخذ من هذه الأداة اللغوية منطلقاً له من أجل التوصيل والتأثير بطريقة مخالفة لطرائق الاتصال الأخرى.

إن الهدف من هذا البحث معرفة طبيعة العلاقات القائمة بين اللسانيات من جهة وبين الشعر والنقد الأدبي الحديث من جهة أخرى، ونأمل في هذا البحث التوصل على حقيقة مؤداها أن اللسانيات والشعر والنقد الأدبي هي حقول تستفيد من بعضها بعضاً.

فالتحليل اللساني يستطيع أن يقدم للشعر والنقد الأدبي الحديث إسهاماً يكمن في الدقة والموضوعية والكشف والإثارة. وإن الشعر والنقد الأدبي يستطيعان أن يقدّما للسانيات حقلاً غنياً ومتنوعاً من العينات والشرائح اللغوية المختلفة. والأهم من هذا وذاك هو أن منطلق اللسانيات والشعر والنقد الأدبي هو منطلق واحد ألا وهو «اللغة». فما هي طبيعة هذه اللغة عندما تدخل إطار اللسانيات وإطار النقد الأدبي؟!.

1. طبيعة المشكلة اللغوية:

إن إحدى المشكلات التي طرحتها نظرية القواعد التوليدية والتحويلية لعالم اللسانيات الأمريكي - نوم تشومسكي - (N. Chomsky) هي مشكلة تحقيق معيار: قواعدية الجملة (Grammaticality) وخرق معيار: قبولية الجملة دلالياً (Acceptability) كما هو الحال في الجملة الشهيرة التي أتى بها تشومسكي: (Colorless green ideas Sleep Furiously الأحلام الخضراء العديمة اللون تنام بعنف)[1].

إن التركيب الصرفي والنحوي والصوتي لهذه الجملة لا غبار عليه (إذ حقق معيار قواعدية الجملة) إلا أنه لا معنى لهذه الجملة إطلاقاً وهي ليست مقبولة دلالياً (إذ خرقت معيار القبولية) مع أنها تتألف من كلمات عربية لكل منها دلالتها المعجمية الواضحة بحد ذاتها، ولكنها أصبحت دون معنى عندما انتظمت على الشكل المبين أعلاه. هذا الخرق اللساني للغة الاتصال اليومي يشبه إلى حد ما الخرق اللغوي للغة الشعر، تلك اللغة التي لن تحقق توقعات الاستعمال اليومي للغة الخطاب.

الواقع أن كل هذه الإشكالات اللغوية والشعرية تدخل في إطار ما كان قد سمّاه تشومسكي وأتباعه «الالتباس أو الغموض» (Ambiguity) ذلك المفهوم الذي أوجد تشومسكي حلاً له في البنية العميقة (D-Structure).

إن الفكرة الأساسية هنا هي أن الالتباس أو الغموض الدلالي مصدر للتساؤل والحيرة والجدل. وكلنا يذكر قول الشاعر العربي المتنبي:

أنام ملءَ عيوني عن شواردها ويسهرُ الخلق جراها ويختصمُ

فالهاء، في (شواردها، جراها) تعود على هذه الكلمات والصيغ الملتبسة الغامضة التي تجعل الناس يختصمون ويسهرون الليالي الطوال

من أجل إيجاد التفسير الدلالي المناسب، وهكذا يمكننا أن نفرق بين نوعين اثنين من الالتباس:

الأول: هو التباس لساني.

الثاني: هو التباس شعري .

إن إشكالية الغموض الشعري وتعقداته تجعلنا نقف عند هذا النوع من الغموض لمناقشته وتبيان أنواعه، وتبيان الدور الذي يقوم به في عملية الإنتاج الشعري. فالغموض - لغة - هو عدم الرؤية الواضحة، وقد انتقلت الكلمة إلى الشعر لتعني عدم الفهم الدقيق.

إن هذه الرموز اللغوية مقطعة تقطيعاً واضحاً بحيث تصبح صورة لهذا الواقع الفيزيائي الذي يحيط بالإنسان. وكلما تطور الإنسان تطورت المفردات اللغوية ونمت وكبرت لتسمي واقعاً فيزيائياً جديداً.

لقد حاول الإنسان أن يلجأ إلى وسائل كثيرة ليتغلب على هذه المشكلة التعبيرية، لذلك كانت هناك لغة الإشارات السيميولوجية، والجسمانية، واللغة غير الطبيعية، وغير ذلك من اللغات المساعدة للغة الأم لإيصال المعنى. من هذه اللغات المساعدة اللغة الأدبية التي تشمل الشعر والقصة والرواية والمسرح وغير ذلك من الفنون الأدبية. وهكذا فإن اللغة هنا - وحسب المفهوم اللساني - ليست لغة عادية ولكنها لغة انزياح (Deviation) أو انعطاف وهذا الانزياح بحد ذاته يولد الغموض الأدبي (Literary ambiguity).

ولكن هذا الغموض الأدبي يتلون ويتموج ليفرز أنواعاً عديدة طبقاً لسياقات مختلفة منها :

1. الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية بحيث نجد الكلمات والعبارات والجمل هنا تنزاح انزياحاً شديداً عن اللغة لتتجاوزها إلى

ما وراء اللغة. ولكن هذا الغموض يظل مع ذلك غموضاً إيجابياً لأنه يشغل تفكير القارئ وينشّط هذا التفكير. يمثل هذا النوع من الغموض الشاعر السعودي جاسم محمد الصُحَيِّح في ديوانه (نحيب الأبجدية) وديوانه (أولمبياد الجسد).

2. الغموض الناتج عن اللاقبولية، بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات والجمل معنى لا معنى له (meaningless meaning). وكأن الغموض هنا يأخذ صفة «القواعدية» على الرغم من أن هذه الصفة تأتي بكلمات وعبارات وجمل معروفة من الوجهة المعجمية ولكنها عندما تتركب مع بعضها بعضاً فإنها لا تنتج أي معنى أدبي، وهي بهذا - وإن حققت معيار «القواعدية» إلا أنها تنحرف عن معيار القبولية. هذا النوع من الغموض موجود بكثرة في الشعر العربي الحر والشعر النبطي كما هي الحال عند الشاعر السعودي عبدالله عبدالرحمن الزيد في ديوانه (بكيتك نوارة الفال).

3. الغموض الناتج عن استخدام مفرط لظاهرة معينة من الظواهر «التاريخية أو الدينية أو الاقتصادية أو الفلسفية أو السياسية».

إن هذا النوع من الازياح اللغوي يصبح محصوراً في مجال واحد لا يتعداه، وهكذا فعندما تتحدث القصيدة فقط عن التاريخ فإن ذلك سيشكل «لغة تاريخية» ليس متعارفاً عليها ضمن الجماعة الحالية المتكلمة، وعندما تغرق القصيدة في الفلسفة فإنها ستشكل «لغة فلسفية» لا يفهمها إلا الفلاسفة، ذلك لأن لكل حقل من هذه الحقول لغته الخاصة التي تواضعت عليها جماعة معينة، إن الإغراق الكلي في لغة من هذه «اللغات» يصبح غموضاً عميقاً لابد من تفسيره. إن هذا النوع من الغموض يرهص القارئ ويحفزه للتأويل والتفسير ولا يجعله يضيع في دهاليز المعاني ويشتته في عالم المجهول. من هنا فإن هذا النوع من الغموض هو غموض إيجابي فاعل. وأمثلته تتجلى فيما يلي:

أ. الغموض التاريخي ← أحمد الصالح (ديوان عندما يسقط العراف).

ب. الغموض الفلسفي ← محمد الثبيتي (ديوان التضاريس).

جـ. الغموض السياسي ← محمد العلي (قصائد متفرقة).

د. الغموض الديني جاسم← محمد الصُّحَيِّح (ديوان رقصة عرفانية).

4. الغموض الخيالي المتسم بالتنبؤ السابق للوعي الحاضر، هذا النوع من الغموض هو غموض «مظلوم» لأنه لا يحمل «قيمة» في واقعه وعصره. إن هذه القيمة الفنية ستكتشف فيه عندما يدخل محراب التاريخ، إذاً فإن القيمة لهذا الغموض هي «قيمة» مستقبلية. وكثيرة هي الأنواع الشعرية التي لم تجد ترحيباً وقبولاً في زمنها لأنها وصفت على أنها «خارجة عن القانون» أو «غير مفهومة» ولكن عندما يمضي زمن طويل عليها فإنها سرعان ما يعاد اعتبارها الفني وتأخذ قيمتها الحقيقية، والمثال على ذلك قصائد الشاعر – حمزة شحاته الذي كتب عنه الكثيرون ومنهم الأديب الناقد عبدالفتاح أبو مدين في كتابه شاعر ظلمة عصره).

5. الغموض المكتوب. وهذا النوع من الغموض ينشأ من الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة، فهناك غموض شعري مكتوب إذا ما نطق فإنه سيصبح واضحاً. إن المسافة بين هذين النوعين المنطوق والمكتوب هي المسافة الموجودة بين الفكر وبين الكتابة التي تسجل هذا الفكر ضمن حدود الزمان والمكان. فكثيراً ما إذا كتبنا حول موضوع معين فإنه لن يكون مفهوماً وواضحاً وهكذا فإذا أردنا توصيله إلى الجماهير فإنه لابد أن نضمّن الكتابة استراتيجيات معينة من التراث الشفهي المنطوق؛ وبهذا فإن الغموض الناتج عن الكتابة سيُفهم في سياق التراث الشعبي المنطوق. يمثل هذا الاتجاه الأمير بدر بن

عبدالمحسن في ديوانه (ما ينقش العصفور)، والشاعر سعد الحميدين في ديوانه (خيمة أنتِ والخيوط أنا).

على أية حال إن أية لغة من لغات العالم فيها هذان النوعان من الالتباس:

- الالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة اتصالية.

- والالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة جمالية.

الالتباس الأول يدخل في إطار اللسانيات، والالتباس الثاني يدخل في إطار الشعريات.

على أية حال هناك معياران اثنان في اللسانيات الأدبية (Literary Linguistics) للحكم على النص الشعري وإمكان إدخاله في إطار الأدب.

المعيار الأول: هو أهمية ما يقال: تلك الأهمية المرتبطة باختيار الشاعر للإطار اللغوي الذي من خلاله يمكنه أن يتصل أو يتخاطب مع الناس من أجل أن يبقى عمله خالداً على مر الدهر (المتنبي وشكسبير من جهة) (وأبو العلاء المعري ودانتي من جهة أخرى).

والواقع يمكننا أن نصف كاتباً معيناً بأنه روائي أو مسرحي أو شاعر وذلك من خلال تصنيفات وأطر ضيقة كان قد اصطلح عليها بالقصيدة (في حالة الشاعر) والدراما (في حالة المسرحي)، والقصة الطويلة (في حالة الروائي).

هذه التصنيفات والأطر التقنية ليست دقيقة معبرة عن داخلية العمل الأدبي نفسه. إنها يمكن أن تتحول إلى مجرد تقنيات اصطلاحية لا تمتّ بصلة إلى جوهر المسألة الأدبية على الإطلاق. من هنا ينبغي على

النقد الأدبي أن يبحث عن صيغة نقدية أكثر دقة وعمقاً في تعامله مع النصوص الأدبية.

أما **المعيار الثاني**: فهو الخيال؛ الذي يتمتع به الشاعر ثم تلوين هذا الخيال بأفانين جذابة ومثيرة للنفس الإنسانية. هذه الصفة الخيالية للعمل الأدبي تجعل من عملية الاتصال الجمالي عملية كان قد دعاها - باتسون (Bateson) «الوظيفة الماوراء اتصالية للغة». أي أن الخطاب هنا لا يصل عن طريق المعاني التي تحملها الكلمات المعجمية (denotation) وإنما يصل عن طريق المعاني التي تحيط بالكلمات المعجمية، أي المعاني الإيحائية (Connotation) (كأن يرسم لك الشاعر لوحة فنيّة - تشكيلية لينقلك إلى عالم آخر)[2].

وهكذا ينبغي أن يكون من مهمات النقد اللساني المعاصر كشف هذه المعاني المخبأة في الخطاب الماوراء اتصالي للغة وذلك لمعرفة المعنى الذي هو أصلاً في «قلب الشاعر».

يتبين لنا أن للشعر «لغةً» تختلف عن «لغة» الاستعمال اليومي من أجل الاتصال بين أفراد مجموعة بشرية تتكلم تلك اللغة. فلغة الشعر هي لغة مختارة معدّلة وهي ذات بنية معقدة. هذا الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية يجعلنا نناقش الطريقة التي تجعل الشاعر ينحرف عن مسار اللغة العادية ليدخل مسار لغة أخرى مختلفة. وبكلمة أخرى: إن الشاعر هنا يستخدم «أسلوباً» معيناً يُعدّ بداية الانحراف نحو مسار آخر.

إن هذا الانحراف بطبيعته هو «انحراف لساني» لذلك فإن مهمة اللسانيات الأدبية رصد هذا الانحراف من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية.

وهكذا فإن الشعر ليس بعيداً عن هذه اللغات الخاصة وذلك لأنه قد

صيغ من المواد الأساسية التي تعمل عليها اللسانيات. هذا الاشتراك في المنطلق الفلسفي للسانيات والشعر يجعل هذين الحقلين يستفيدان من تجارب بعضهما بعضاً.

إن هذا التقارب الذي ننشده بين اللسانيات والشعر ينبغي ألا يكون على حساب اللسانيات بحيث تصبح مجرد وسيلة تقنية جامدة لخدمة الشعر، إلا أن هناك بعض الباحثين الذين لا يرضون للسانيات أن تمسّ الشعر، وحجتهم في ذلك أن اللسانيات ذات صبغة «علمية» جداً.

ولكن الحقيقة التي لا مجال للشك فيها هي أن المناهج اللسانية الحديثة قد دخلت مجال الأدب وبالخصوص مجال الشعر. إن استفادة النقد الغربي المعاصر من مناهج اللسانيات الحديثة هي التي أعطت المناهج النقدية المعاصرة «قوة الاستمرارية والحيوية والنشاط» من أجل بناء صيغة علمية واضحة. لقد وضع فرانك بالمر المسألة (F. Palmer) في هذه الصيغة:

«ينبغي على اللساني ألا يأمل بشرح القيم الجمالية للأدب من خلال استخدام التحليل اللساني... إن الأدب بالنسبة إلى اللساني ليس بأقل من الاختلافات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد. وهكذا فإن الأدب من هذا المنظور فقط هو لغة منحرفة مناسبة للتحليل اللساني حتى لو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعتبرون التحليل اللساني للأدب نوعاً من الادعاء»[3].

إن ما يهمنا هو هذه الصيغة اللسانية الناجعة التي يمكنها أن تكشف المرئي واللامرئي في الشعر ذلك لأن الشعر في صيغته الأخيرة هو «نص مكتوب» وهو فن يستعمل اللغة في طريقة جمالية تصويرية مستخدماً العاطفة والتجربة والرغبة في صياغة لوحة فنية تشكيلية تمثل عالماً جديداً ينطلق من واقع الإنسان «وإن مهمة النقد اللساني المعاصر

كشف هذا العالم وتفكيكه وتحليله وإعادة بنائه باستمرار بحيث يمكن للناقد أن يسهم في عملية إعادة البناء ليكون عمله أشبه بخلق عالم لاحق (عمل نقدي) لعالم سابق (نص شعري).

لقد وضع تد هيوز (T.Hughes) هذه المسألة في العبارات التالية:

«الفن - ومنه الشعر - عبارة عن أجزاء حية تحركها روح واحدة، هذه الأجزاء الحية هي الكلمة والقوافي والصور، أما الروح فهي الحياة التي تظهرها هذه الأجزاء الحية عندما تعمل مع بعضها بعضاً. إنه من المستحيل تماماً أن نحدد من الذي يأتي أولاً في هذه العملية التكاملية، الأجزاء الحية أم الروح»[4].

2. الأسلوبيات والشعر:

لا يمكننا أن نعرّف «اللغة» تعريفاً محدداً وذلك لأن اللغة نظام مفتوح وليس نظاماً مغلقاً، فإذا أردنا تعريف اللغة فلابد أن نرجع إلى «السياق» (Context) الذي تستعمل فيه.

والواقع أن مفهوم «اللغة القانونية» و«اللغة الطبية» و«اللغة الدينية»" هو مفهوم شائع مألوف بين الجماعات البشرية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال هو: ماذا يعني هذا المفهوم بالضبط؟

إن الاستعمال المجازي لهذه «اللغات» مصوغ ومركب بطريقة أسلوبية مختلفة وذلك نتيجة لصفات ومميزات لسانية عالية تجعل من هذا الاستعمال المجازي ذا دلالة خاصة. فكل لغة من هذه اللغات (لغة قانونية، لغة طبية، لغة دينية... إلخ) إنما هي جزء من نظام اللغة التي تتصف بصفات كافية وواضحة ومعروفة لمستعملي تلك اللغة. إن لكل «لغة» من اللغات «صفاتها ومميزاتها التي تسمها بحيث تجعلها مختلفة عن بعضها بعضاً».

إن السر وراء هذه الاستعمالات المختلفة للغة يكمن في اختيارنا لصفات لغوية معينة ووضعها في أماكن لا تنتمي إليها، أي فصل الدال عن المدلول الأصلي وإطلاقه على مدلول مختلف تماماً. وهكذا فإن هذه الانحرافات اللسانية عن خط الاتصال اللغوي المتعارف عليه في كل لغة من لغات العالم، تفرز لغات كثيرة يمكننا أن نسميها «الأساليب».

إن اختيار الأسلوب المناسب مرهون بظروف الاتصال السياقية أكثر مما هو مرهون بمضمون الاتصال نفسه. فالعديد من الناطقين باللغة العربية مثلاً يقدمون الخطاب نفسه في أشكال و«قولبات» و«كليشهات» مختلفة وذلك طبقاً لعلاقاتهم بالمتلقي أو المرسل إليه، وربما هذا ما قصده العرب الأوائل عندما عرّفوا البلاغة بقولهم «والبلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال في فصاحته، وهو مختلف لأن مقامات الكلام متفاوتة»[5]. «ولا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة... ولكل كلمة مع صاحبتها مقام»[6].

وهكذا فإن استعمال التعبير اللغوي شائع وفي حالات متكررة يخلق «الأسلوب» وإن الدراسة اللسانية - النقدية لأساليب مختلفة تسمّى «الأسلوبيات» (Stylistics).

إن العلم الذي يدرس العلاقة المتشابكة بين اللغة والمجتمع هو «علم اللسانيات الاجتماعي» (Sociolinguistics)، ويتبع هذا أن «الأسلوبيات» هي جزء لا يتجزأ من علم اللسانيات الاجتماعي، ذلك لأن هذا العلم يهتم بالتأثيرات الاجتماعية التي تمس لغة مجموعة من الناس المتكلمين، والذين ينتمون إلى شرائح ثقافية واجتماعية مختلفة.

لابد إذاً من إعادة التفكير حول مفهوم الأسلوب وذلك لنخرجه من حيز النقد التقليدي الذي يحصره بنمط أو نوع كتابي معين إلى حيز النقد

الأسلوبي الحديث الذي يربطه بالتغيرات اللغوية طبقاً لسياقاتها الاجتماعية.

والواقع إن المفهوم القديم للأسلوب كان ينقد النصوص الشعرية ويقيمها على أنها ذات «أسلوب جيد» أو «أسلوب رديء»، وقد كان يستعمل من أجل وصف الكتابة الشعرية على أنها «كتابة أنيقة» أو «كتابة بارعة».

إن الأسلوب - طبقاً للتحليل اللساني - ليس حلية أو زينة، وليس شكلاً يوصف على أنه «جيد» أو «سيئ»، «جزل» أو «ركيك»، والأهم من هذا وذاك: إنه أسلوب لا يقتصر على اللغة الشعرية المكتوبة فقط . إنه ذلك «الأسلوب» المرتبط بالشرط الاجتماعي المتلون طبقاً لتلون الشرائح الاجتماعية والإثنية والثقافية المختلفة. فعندما نقول «طلعت الشمس» يكون كلامنا هذا مقبولاً في معظم الحالات اللغوية الاتصالية، فنحن نسمع هذا الكلام ونقبله دون أن نعير انتباهنا لشكل هذا الخطاب. ومن جهة أخرى هناك طرائق أخرى تعبّر عن المحتوى نفسه الذي أفرزته الجملة السابقة، ولكن هذه الطرائق تجعلنا عارفين بأسلوب الخطاب المتميز بالعملية الاتصالية الماورائية. إن طريقة واحدة من هذه الطرائق يمكننا أن نراها عند الشاعر النابغة الذبياني عندما قال «مادحاً النعمان بن المنذر».

فإنك شمسٌ والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكب

فإذا قارنا الخطابين فإننا ندرك أن هناك شيئاً ما في الخطاب الشعري الثاني أكثر من مجرد رموز لغوية تدل على معنى معجمي كما هو الأمر في الخطاب الأول.

إن الخطاب في الحالة الأولى هو خطاب مقبول من الوجهة الاتصالية للغة، وذلك لأنه يوصف على أنه كتب «بأسلوب لغوي دقيق» وبذلك حقق معيار «القواعدية» و«القبولية». أم الخطاب في الحالة الشعرية الثانية

فهو خطاب يخرج عن إطار «الاتصال اللغوي» إلى «الاتصال» الجمالي. ولذلك يوصف بأنه كتب «بأسلوب شعري» وذلك لارتباطه بالاستغراق العميق في العفوية والتعبيرية والتصويرية التشكيلية على حد تعبير (والس تشيف) اللساني الأمريكي(7).

وفي بعض الأحايين نجد أن الشعر هو أصعب أنماط اللغة على الإطلاق من الناحية الأسلوبية؛ وذلك بسبب هذا التنوع والتعقيد في مسألة «الانحراف» و«الصياغة» و«التشكيل» الذي يظهر لنا من خلال بحث النصوص الشعرية المكتوبة واستقصائها، ولكن هذا التنوع والتعقيد في المسألة يطرح السؤال التالي:

هل نستطيع أن نعد الشعر أسلوباً؟ وهل هناك أسلوب شعري متميز كما هو الأمر في الأسلوب القانوني والأسلوب الطبي والأسلوب الديني؟.

إن دراسة النصوص الشعرية دراسة واعية وحذرة تبيِّن لنا أن الأسلوبيات هي دراسة قابلة للحيوية والتطبيق ويمكنها أن تكشف لنا أشياء كثيرة. فكما هو الأمر في لغة الاتصال العادية التي تفرز لنا معاني معجمية عديدة، فإن الشعر من جهته يفرز لنا الكثير من المعاني العادية الشائعة التي لا تسبب أية دهشة ولا تلفت أي انتباه، وفي الوقت نفسه فإنه يمكن للشعر أن يفرز لنا معاني جديدة موضوعة في طرائق ذات درجة عالية من التأثير تجعل من الشعر «أسلوباً قائماً برأسه».

على أية حال إن الشعر يتطلب اختياراً قصدياً وحذراً للأبنية الصوتية والصرفية والنحوية - التركيبية ثم الدلالية، وهكذا يمكننا أن نضيف صفة ثالثة إلى الصفتين المميزتين للشعر واللتين كنا قد ذكرناهما من قبل، هذه الصفة هي استعمال تقنيات خاصة ترفع من تأثير الحدث اللساني خلال «صياغة» الشعر، ولكن ينبغي ألا يفهم الشعر على أنه «أسلوب» فقط، على الرغم من أن هناك قيمة معينة في محاولة اعتباره

«أسلوباً». إن أي منهج لساني مفيد يجب أن يعالج الشعر كجزء يمتحن إدراك القارئ للغة التي يستعملها ذلك الشعر. فمهما كان الشعر خاصاً ورفيعاً فإنه ينبغي ألا يبتعد كثيراً عن توقعات جماهيره وقرائه المتكلمة لتلك اللغة التي يستخدمها إذا أراد لنفسه الاستمرارية والبقاء.

إن كتّاب الشعر ونقاده اختلفوا فيما بينهم حول طبيعة أساليبهم الخاصة، فتاريخ الشعر العربي مثلاً عرف سلسلة من التأرجحات حول الأسلوب الأدبي تمحورت في اعتقادين اثنين:

- **الأول** يعتقد بالطبيعة الخاصة للأداء الشعري (الفرزدق قديماً وصالح الزهراني في ديوان «ستذكرون ما أقول لكم» وبدوي الجبل حديثاً).
- **الثاني** يعتقد بأن معيار عظمة الشعر هو قربه من الكلام اليومي العادي (جرير قديماً وعبدالرحمن العشماوي في ديوان «صراع مع النفس» ونزار قباني حديثاً).

هذان الاتجاهان يتمثلان في الصراع القديم الذي دار حول الشعر عند جرير والفرزدق، فقد كان جرير «يغرف من بحر» (لغة بسيطة ذات طبيعة شعبية) وكان الفرزدق «ينحت من صخر» (لغة معقدة ذات طبيعة خاصة).

إن المهمة الرئيسية للأسلوبيات هي تحديد الكيفية التي من خلالها يمكن للغة الشاعر أن تبين صفات متميزة عن الصفات العادية للغة الاتصال، وبالتالي تحديد المسافة التي تبتعد فيها هذه الصفات الشعرية المتميزة عن الصفات العادية للغة الاتصال.

أما المهمة الأخرى فهي تحديد كيفية استعمال الشاعر لميزات أدبية مقبولة لدى الجماهير ومؤثرة فيهم في الوقت نفسه، وهذا يقودنا إلى مهمة ثالثة للأسلوبيات وهي الالتفات إلى الشاعر نفسه وذلك لأن الأسلوب يظهر اختلافاً كبيراً نتيجة لاختلاف الشعراء والكتّاب واختلاف ميولهم

ومعالجتهم للموضوع الشعري. وهذا يختلف عن بقية الأساليب الأخرى التي لا تظهر العنصر الفردي كما تظهره الأساليب الشعرية.

وهكذا فإن مهمة «الأسلوبيات» دراسة هذا التنوع الكلامي التعبيري المتجسد في حوار الشخصيات ورصد سوسيولوجيته الاجتماعية ذلك لأن الناقد الأسلوبي لا يستطيع معرفة القدرة اللغوية للشاعر إلا من خلاله استقرائه لأساليب مختلفة تنتمي إلى نماذج شعرية متنوعة.

3. اللغة والشعر والتطور التاريخي:

يمكننا الرجوع بهذا الشأن إلى ما قاله فرديناند دي سوسور. لقد ميّز الرجل بين نوعين من الدراسة اللغوية:

- **الأولى**: هي الدراسة الدياكرونية (Diachronic) أي الدراسة التي تُرجع تطور الظاهرة اللغوية إلى الماضي والتاريخ.
- **الثانية**: هي الدراسة السنكرونية (Synchronic) أي الدراسة اللغوية التي تدرس الظاهرة اللغوية في زمن ومكان محددين دون الرجوع إلى ماضي هذه الظاهرة وتاريخها.

لا شك أن دراسة أسلوب شعري دراسة سنكرونية ستكون بالتأكيد دراسة مهمة تكشف لنا بنية النص الشعري وعلاقته ببنية المجتمع الحاضرة ولكنه في الوقت نفسه إذا أرادت الدراسات الأسلوبية أن تكون ذات قيمة ثقافية عميقة كدراسات قائمة برأسها فيجب أن تُراعي الدراسة الدياكرونية لأشعار المراحل والأزمنة التاريخية كلها ولا تقصر نفسها على فترة سنكرونية معينة .

إن الأسلوبيات هنا تنظر إلى الركام النقدي الذي كان عبارة عن ردود فعل مختلفة تجاه الشعر الذي أنتجته عصور مختلفة عبر التاريخ،

وهكذا فإن النظام اللغوي لهذا الشعر لن يكون هو نفسه النظام اللغوي الذي استخدمه الشعراء الذين أنتجوا هذا الشعر. فاللغة التي استخدمها عمرو بن كلثوم وحسان بن ثابت وجرير والمتنبي وأبو العلاء المعري والشاعر الظريف وشوقي والرصافي ونزار قباني وغازي القصيبي وصالح الزهراني إنما هي مختلفة في نظامها الأسلوبي وذلك لاختلاف التاريخ الذي عاش فيه هؤلاء الشعراء.

وهكذا فإن الخلاف بين الاتجاه الدياكروني والاتجاه السنكروني يمكن أن يُحلَّ وذلك لتداخل هذين الاتجاهين. والحقيقة إن دي سوسور نفسه كان قد أدرك هذا التداخل في كل حدث لساني، لقد كان اهتمام دي سوسور عندما ناقش هذين المنهجين هو أن يتجنب الخلط بينهما ولم يكن اهتمامه أن يلغي المنهج الدياكروني لصالح المنهج السنكروني.

والحقيقة عندما نمتحن نصاً شعرياً ما فإننا نقوم بعمليتين استنتاجيتين:

- **الأولى**: أننا ننطلق من محور التطور التاريخي للنص الشعري.
- **الثانية**: أننا ننطلق من محور الأداء اللغوي الذي كان في زمن إنتاج هذا النص الشعري.

إن وصف الأداء اللغوي للإنتاج الشعري في الزمن الحاضر يتطلب معرفة النظام اللغوي الذي استخدم عبر التاريخ، وهكذا فإن على الناقد الأسلوبي أن يفكر بوضوح حول هذا التداخل، وأن يستخدم أدوات البحث اللساني الحديث ، ولكن دون الافتراض بأن هذه الأدوات كانت موجودة في ذهن الشاعر عندما أنتج النص الشعري، وهذا يقتضي من الناقد الأسلوبي أن يعرف «قيمة» الكلمات في زمن ما ويقارنها بما هي عليه في الزمن الحاضر وذلك لأن السؤال عن «كيف يمكن للكلمات أن تغيّر معناها » إنما

هو سؤال يدخل في صميم «الأسلوبيات» ذلك لأن التغيّر الدلالي يمكن أن يسبب سوء فهم لما كان يحاول الشاعر أن يقوله.

وهنا تدخل قضية لسانية دلالية مهمة جداً في حقل الأسلوبيات وهي قضية «السياق» (Contex). فعندما تنعزل الكلمات عن بعضها بعضاً تضع الناقد في فخ خطير وتجعله في حيرة من أمره حول تحديد «قيمة» الكلمة ومعناها بشكل دقيق. إن المنهج الدياكروني التطوري ليس وقفاً على التغيرات الدلالية للكلمات والمفردات بل إنه يهتم بالدلالات المعجمية للكلمات (Denotation)، وبالدلالات التضمينية (Connotation) ثم بالدلالات السياقية (Context)، ونعني بالدلالة أو المعنى المعجم ، المعنى الذي يأتي من علاقة الدالّ بالمدلول عندما وضع لأول مرة. ونعني بالمعنى التضميني، المعنى الذي يأتي من الجو الإيحائي لعلاقة الكلمات ببعضها بعضاً، ثم من العواطف التي تفرزها هذه الكلمات والجمل. ونعني بالمعنى السياقي، المعنى الذي تفرزه الكلمات والجمل من خلال المقام والموقف الذي قيلت فيه[18].

إن مفهوم «الانحراف» اللغوي هو مفهوم مهم في حقل الأسلوبيات لأنه يظهر في شكلين مختلفين:

1. انحراف تواتري: يود أن يجعل مثلاً عمل أبي العلاء المعري في لزومياته استعمالاً فرعياً في عربية القرن الرابع الهجري المعيارية إن الانحراف اللغوي هنا سواء أكان معجمياً أم نحوياً أم صوتياً يمكن أن يقيّم على أنه انحراف غير متواتر في اللغة العربية (تواتر الكلمات والمفردات). إن على الدراسة الأسلوبية النقدية أن تبحث عن هذا الانحراف من أجل مراعاته والحكم على تأثيره ضمن «اللغة ككل».
2. انحراف تقني: يأتي من خلال اختراع مفردة أو معنى من أجل سياق معين. إن الشاعر يستخدم في هذا المجال طرائق معجمية ونحوية

وصرفية ودلالية مسموحة في نظام اللغة ككل . لكنها لم تستعمل أو تُركَّب مع بعضها بعضاً من قبل. مثال ذلك أبو تمام في الشعر العربي، وشكسبير في الشعر الإنكليزي.

يتبين لنا أن التحليل اللساني ينبغي ألا يُبعد النصوص الشعرية من مجال اهتماماته على الرغم من أن اللسانيين يودون أن يعتبروا «اللغة الشعرية» انحرافاً كبيراً عن اللغة، ولكن يمكن للساني في الوقت نفسه أن يصف الأسلوب الشعري دون تقديم أية وجهة نظر حول جدارته كأسلوب مؤثر ومتأثر. إن عمله هنا ينبغي أن يكون كما كان الأمر عليه في الأسلوب القانوني الذي وصفه دون السؤال عن جدارته كأسلوب قانوني.

4. الشعر في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة:

ليس من الحكمة أن نبالغ بالمسافة الموجودة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة في مجتمع مثل المجتمع العربي حيث يستطيع كثير من الناس أن يتكيفوا مع اللغتين المنطوقة والمكتوبة.

إن هذا المزج بين المنطوق والمكتوب يحصل عادة بين الناس المثقفين في الوطن العربي، إذ إن هذه الشريحة الاجتماعية المثقفة تقدم لنا أمثلة من الاستعمالات اللغوية التي تقف على حدين متقاربين جداً، حدّ اللغة المنطوقة وحدّ اللغة المكتوبة مع تداخل صفات كل منها بالآخر.

إن ما نحن أمامه طريقتان اثنتان لإدراك المعرفة اللغوية:

الأولى: معرفة تأتي عن طريق الأصوات المنطوقة المتمثلة في شعر الزجل، والشعر النبطي، والشعر العامي.

الثانية: معرفة تأتي عن طريق الرموز الكتابية المتمثلة في الشعر العربي الفصيح. والطريقتان تنهلان من القواعد والكلمات المعجمية

المتوفرة في اللغة نفسها. ولكن اختيار إحدى الطريقتين يأتي من التأثر بنوع من الإدراك اللغوي المرسل.

من الضروري - ونحن نبحث في الأسلوبيات والشعر - أن يكون عندنا حساسية مرهفة تجاه تأثير الإدراك اللغوي الآتي من الأسلوب الشعري ذلك لأن اللغة الشعرية (التي أغلبها مكتوب) لن تُقدَّر وتقيم بعمق إذا حصرنا اهتماماتنا باللغة المكتوبة فقط. إن اللغة الشعرية تحتاج إلى مهارة متخصصة لترى الاختلافات الظاهرة بين الإدراكين اللغويين المنطوق والمكتوب.

والواقع تتصف اللغة المكتوبة بأنها أكثر «حذراً وقصدية» من اللغة المنطوقة، إنها لغة «جدية» حول «ما» يقوله الشاعر وحول «كيفية» ما يقوله الشاعر. ذلك لأن إدراك القواعد اللغوية ووعيها يصبح أكثر ظهوراً هنا كإشارات وعلامات متميزة. وهذا يختلف عن اللغة المنطوقة التي تتصف بـ «العفوية والتفكيك والتناثر الكلامي المشظى الذي هو على رأس لسان المتكلم يأتي حسب السياق المتولد من العلاقة الساخنة بين المتكلم وبين المستمع (المشارك)».

ولكن هذه الفروق بين الخطابين المنطوق والمكتوب ليست فروقاً صارمة لأنها يمكن أن تتداخل مع بعضها بعضاً.

إن من بين الأنواع الأدبية التي لها علاقة مباشرة بالإدراكين اللغويين المنطوق والمكتوب هي «الدراما» (Drama). فالشعر الدرامي هو نص مكتوب ومعدّ من أجل أن يتكلمه شخص ما وينطقه بصوت عالٍ ومجهور. والشعر الدرامي بالإضافة إلى كونه نصاً مكتوباً - فإنه يستعمل وسائل مرئية ومنطوقة في الوقت نفسه وذلك من أجل أن يخلق تأثيراً فعالاً عند المشاهد المستمع.

هذه الحقيقة تجعلنا نتذكر بأن الكلام المنطوق ليس مؤلفاً من

الأصوات وحدها، وأن النص المكتوب ليس مؤلفاً من الحروف وحدها أيضاً. هناك ما يسمى باللسانيات «المميزات الفوق صوتية» (Suprasegmental) المرافقة للكلام المنطوق لتسهم في نقل المعنى المراد تبليغية مثل «النبر» (Stress) و«النغمة» (Intonation) و«الوقف» (Pause)... إلخ.

وهناك ما يسمى باللسانيات أيضاً «المميزات الفوق لغوية» (Paralinguistic) المرافقة للكلام المنطوق أيضاً مثل «الإشارة» و«الإيماءة» و«تعبير الوجه» وكل ما يدخل في إطار «لغة الأجسام» (Body Language) و«لغة الإشارة» أو لغة السيميائيات (Semiotics).

إن مثل هذه المميزات الفوق صوتية والفوق لغوية لها قيمة اتصالية جمالية معينة ينبغي مراعاتها في عملية الاتصال الدرامي. هذا بالنسبة للغة الدراما الشعرية المنطوقة، أما بالنسبة للغة الدراما الشعرية المكتوبة فإنها لغة تشبه اللغات المكتوبة الأخرى التي تتميز بـ «نظام الترقيم» (Punctuation)، كالنقطة والنقطتين والفاصلة، والفاصلة المنقوطة والوصلة أو الشرطة وعلامة الحذف والقوسين والمقطع والفراغ. وتتميز أيضاً بـ «نظام المطبعة» (Typographic) مثل تكبير الحروف وتصغيرها وميلانها وأشكال طباعتها المختلفة. وإذا كان الأدب الدرامي يتضمن شعراً غنائياً فإن الخلق الأدبي هنا لابد أن يستعمل تقنيات معينة كالأوزان والأبحر العروضية والتقسيم الموسيقى... إلخ.

لقد عد النص الشعري في فترة من فترات التاريخ شكلاً عالياً من أشكال اللغة، بل لقد أصبح مصدراً رئيسياً من مصادر القواعد اللغوية بالنسبة لمستعملي اللغة، وذلك لأن النصوص الشعرية عموماً هي نصوص ثابتة عبر الزمان.

إن أي ناقد أسلوبي يريد أن يتناول أسلوب أحد الشعراء، لابد له من معرفة المميزات التي تسم الخطاب المنطوق، تلك المميزات التي تكّون النصوص الشعرية. إن ناقد الشعر سيفقد الكثير إذا كان جاهلاً بما تخبرنا عنه اللسانيات الحديثة حول الصوتيات سواء أكانت وظيفية أم غير وظيفية والسيميائيات ولغة الاجسام. ومن جهة أخرى فإن دارس اللسانيات ينبغي ألا يفترض بأن الشعر لا يدخل مجال اهتماماته وبحثه.

إن الأسباب التي تدعونا إلى هذا الافتراض حول تداخل اللسانيات بالشعر وحاجة كل منهما إلى الآخر هي التالية:

السبب الأول: هو سبب بسيط جداً وقد تجاهله الدارسون لبساطته وهو أن كل شاعر هو عضو من أعضاء الجماعة المتكلمة الناطقة بلغتها والتي يكتب الشاعر من خلالها. أي إن اللغة التي يستعملها الشاعر هي لغة اكتسبها ونشأ عليها في مرحلة الطفولة.

هذه اللغة أو اللهجة يمكن أن تكون في صراع مع لهجات أخرى مختلفة بسبب عامل الاحترام والتقدير (لهجة أو لغة قريش وصراعها مع اللهجات الأخرى مثال جيد على ما نقول). وقد رأينا من قبل كيف يمكن للهجة معينة أن تكتسب عامل الاحترام والتقدير حتى تصبح لغة وطنية يكتب بها الشعر (من هذه العوامل: العامل الديني - السياسي - الاقتصادي - الاجتماعي - الفكري - الجغرافي - العسكري... إلخ).

وهكذا ينبغي أن نتذكر بأن تلك «اللهجة» إنما جاءت «منطوقة» أولاً قبل أن تأتي «مكتوبة» وقد استمر الناس في استعمالها منطوقة حتى في حال كونها لغة وطنية.

السبب الثاني: هو أن الكثير من هذه المميزات والصفات التي عُدَّت شعرية إنما هي صفات ومميزات «صوتية» ذات وظائف تأثيرية. فهي ليست صفات كتابية مطبعية كما اعتدنا عليها. صحيح أن الأشكال

الكتابية - المطبعية تنقل هذه الصفات إلى عيوننا إلا أن هذه الصفات تعمل فقط على أنها بديل عن التأثير السمعي الذي يطرق آذاننا. فالنبر والتقطيع والنغمة هي وظائف من وظائف الكلام ينبغي علينا أن نعرف كيفية حدوثها في لغة الاتصال.

إن الانحراف والشذوذ عن الأوزان العربية الشعرية مثلاً يجعل الأذن العربية لا تعير اهتمامها للشعر وذلك لأنها اعتادت على سماع نبر شعري معين ذي وزن عروضي معروف. صحيح أن الأدوات اللغوية المرئية (كتابية - مطبعية) يمكن أن تكون مؤثرة، ولكن تأثيرها سيكون بشكل أساسي وسيلة من أجل توصيل الصوت إلى أسماعنا. إن مميزات الكلام المنطوق تظهر أكثر ما تظهر في القافية الشعرية التي هي وسيلة صوتية للتأثير في مشاعر الناس وأحاسيسهم.

إن الفكرة الأساسية والمهمة هنا هي أن الصيغ الصوتية والتركيبة المستعملة في أنواع شعرية عديدة تدين في تأثيرها لمعرفتنا ببنية النص المنطوق.

السبب الثالث: يكمن في التأثير الذي تفرزه بعض الكلمات التي يشبه لفظها معناها (كالخرير والحثيث والقعقعة). إن تقليد الأصوات الطبيعية بشكل واعٍ ومقصود شيءٌ معروف في حياتنا وخاصة الأصوات التي يأتي بها الأطفال والتي تقلد أصوات بعض الحيوانات كالديوك التي يشبه صوتها معناها على الرغم من الاختلاف الضئيل بين أصوات هذه الحيوانات.

والواقع ينبغي أن تكون هناك دراسات كثيرة حول تأثير الأصوات عندما ترتبط ببعضها بعضاً (انسجامها - تواترها - تنافرها - تغيرها)، وهكذا فإن قارئ الشعر سيقدّر هذه التأثيرات الصوتية وبالتالي فإن ناقد

الشعر لا يستطيع معرفة طبيعة هذه التأثيرات الصوتية إلا إذا كان ملماً ببعض المبادئ اللسانية الأساسية.

السبب الرابع: هو حاجة بعض الأنواع الشعرية إلى أن تعبّر عن الكلام المنطوق بواسطة شخصية أدبية ما كما هو الحال في الشعر الدرامي والمسرحي. إن اللساني يود أن تحقق هذه الشخصية الأدبية كل ما تستطيع من أجل أن يكون حوارها تاماً وكاملاً من الناحية الصوتية، ذلك لأن النظام الألفبائي نظام غير كاف وشاف لتمثيل كل ما يقال «كتابةً». من هنا فإن الكاتب المسرحي والدرامي يلجأ إلى كفاءة الشخصية ومهارتها التي تؤدي هذا المكتوب أداءً خلاقاً مع نبر صحيح وإشارة سيميائية معبرة ونغمة صوتية مؤثرة. ويمكن للشاعر في الوقت نفسه أن يستعمل أدوات طباعية معينة يضيفها إلى الورقة ليبيّن للشخصية التي تقرأ دورها وتحفظه من الورقة مواضع خاصة وهامة ينبغي الاهتمام بها. ولكن هناك استراتيجيات تتعلق بالكلام المنطوق لا يمكن بشكل من الأشكال تمثيلها كتابةً كالنطق المتقطع والوقفات الكلامية والإعادة والتكرار ثم ربط الكلمة بالحركة الجسمية والإشارة السيميولوجية للشخصية.

وبكلمة دقيقة: إن اللغة الشعرية المكتوبة هي وسيلة نقل للتأثير وإن اللغة الشعرية المنطوقة هي هدف هذا التأثير. إن اللغة الشعرية المنطوقة هي نقل الفكر الحي المتألق من ذهن الشاعر إلى النص المكتوب المؤطر في زمن ومكان معينين.

5. نتائج البحث:

إن هذا البحث يطرح النتائج التالية:

1. موضوع اللسانيات هو اللغة الخارجة عن نطاق العرق والجنس والحضارة يدرسها بذاتها ولذاتها ولذات غيرها.

موضوع الشعر هو الجمال الذي يصور الحياة تصويراً فنياً تشكيلياً على شاشة اللغة، فلا حياة للشعر دون اللغة.

اللغة إذاً هدف اللسانيات ولكنها وسيلة اتصالية جمالية تصويرية للشعر ليعبر عن الحياة بلعبة اللغة. وفي الوقت نفسه لابد للسانيات من وسيلة لتصل إلى اللغة. إن وسيلة اللسانيات للوصول إلى بنية اللغة هي اللغة ذاتها. كما أن وسيلة النقد للوصول إلى بنية الشعر هي اللغة وهكذا فإن اللغة في هذا الإطار هي وسيلة وهدف في الوقت نفسه.

2. اللسانيات والشعر يلتقيان من حيث إن « اللغة» وسيلتهما وهدفهما، أي إن الأداة واحدة، أداة « لسانية» تعبر عن كينونتها وبنيتها ونظاميتها، وأداة شعرية تعبر عن الحياة في إطار الشعر.

اللسانيات والشعر لا يلتقيان من حيث كون الوسيلة والغاية واحدة فحسب ولكن من حيث إن اللسانيات تكشف للشعر عن بنية الاداة التي يستخدمها عموماً وتكشف له بالتالي لعبة اللغة وحركية عملها وكيفية هذا العمل، وذلك من أجل أن يكون هذا الكشف نوراً يستضيء به الشعراء عندما «ينحرفون» عن اللغة إلى لعبة اللغة الجمالية.

3. إذا أرادت اللسانيات أن توسع آفاق نظرياتها ومناهجها وتجعلها أكثر تطوراً وانفتاحاً ودقة وموضوعية فلابد أن تقترب من الشعر الذي يقدم لها كظاهرة توصيلية جمالية، وإذا أراد الشعر أن يعرف بعمق كيف يستخدم أداته اللغوية لكي يعبر عن الواقع وما بعد الواقع تعبيراً مؤثراً ومتأثراً فإنه لابد أن يستفيد من دراسة اللسانيات لهذه الأداء اللغوية ويستفيد بالتالي من النتائج التي توصلت إليها اللسانيات في مختلف بقاع العالم.

4. إذا أراد الشعر أن يكشف عن النظام الداخلي لبنيته وعلاقته بالنظام الخارجي للإنسان فلابد أن يستفيد من النتائج العلمية الدقيقة والموضوعية التي توصلت إليها اللسانيات الحديثة من خلال تطويرها لنظريات دلالية وسيميولوجية مختلفة أدت بدورها إلى نشوء علمين قائمين برأسهما الأول هو «الدلاليات» أو علم الدلالة (Semantics)، والثاني هو السيميائيات أو علم الإشارة (Semiotics) إن معرفة «ما في قلب الشاعر» تتطلب فعلاً معرفة البنية الدلالية والسيميولوجية للعالم الفيزيائي الذي يحيط بالإنسان ثم معرفة كيفية تمثيل هذه البنية الدلالية والسيميولوجية في إطار اللغات البشرية.

5. علاقة اللسانيات بالشعر ينبغي ألا تكون علاقة سنكرونية آنية حاضرة فحسب بل ينبغي أن تكون علاقة ذات طبيعة دياكرونية تطورية تاريخية أيضاً. هذه المسألة تنبع من حقيقة أن الشعر ليس وليد الحاضر وإنما هو امتداد تاريخي مستمر لمجتمعات زالت ولمجتمعات قائمة ولمجتمعات يمكن أن تقوم وأن اللغة بالتالي ليست اختراعاً تقنياً خارجاً عن الإنسان وإنما هي عضو بيولوجي لا يمكن فصله عن الإنسان. إن امتدادها عبر مسافات الزمن إنما هو امتداد للإنسان نفسه، فشعر الإنسان هو لغته ولغة الإنسان هي شعره والعلاقة بينهما علاقة فاعلة ومنفعلة. إنها علاقة تكامل وليست علاقة تنافس.

الهوامش

1) Chomsky, N (1975 p.45) **Syntactic Structures**, Mouton, The Hague, Paris.

__________ (1965: p.57) **Aspects of the theory of Syntax**. The MIT Press Mass.

(2) Bateson, G (1972) **Steps to an Ecology of mind**. Ny. Ballantine.

(3) Palmer, F (1971: p .252). **Linguistics at large**. N. Minnis, ed. London, Golloncz.

(4) Hughes, Ted (1967: p.17) **Poetry in the Making**, London, Faber, and faber.

5) القزويني الخطيب، **التلخيص في علوم البلاغة**. ضبط وشرح عبدالرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت (بلا تاريخ: ص 33).

6) السكاكي. **مفتاح العلوم**. دار الكتب العلمية، بيروت، نسخة غير محققة (بلا تاريخ ص 73).

(7) Chafe, W (1980) "Integration and Involvement in Spoken and Writte Language" Apaper Presented to the 2nd Congress of International Association For Semiotic Studies. Vienna.

(8) Lyons, John (1977: p.174-215) **Semantics**. Cambridge University Press, Cambridge.

* * *

مدخل نظري

كثرت في الآونة الأخيرة تلك الدراسات الأدبية والنقدية التي تستقرئ بالمكان أو الزمان أو بكليهما معاً؛ النصَّ الأدبيَّ، واستجلاء مرامي أدبيته. والحق أن هذه الدراسات - مع كثرتها - مازال بعضها يستكشف في النص ما يضاف إلى أبعاده الجمالية والحضارية والثقافية جميعها؛ من حيث بكارة الرؤى.

وقد شغلت الحقيقة المكانية والزمانية فكر الفلاسفة قبل أن تشغل الدرس الأدبي، ومن الفلسفة - في تراسل بين العلوم- انتقلت إلى الفكرالأدبي. فصمويل ألكسندر (1895-1938) الملقب بفيلسوف «المكان والزمان والألوهية» يقيم مذهبه في الفلسفة الواقعية المحدثة على هذه الحقيقة «فالحقيقة القصوى التي تتولد عنها سائر الأشياء هي الحقيقة الزمانية المكانية time-space، والحق أنه إذا كان في الإمكان التفرقة بين المكان والزمان فما ذلك إلا بطريقة أولية قبلية سابقة على التجربة، وأما الواقع العيني نفسه فإنه يشهد بأنه لا انفصال للمكان عن الزمان أو للمكان عن الزمان»[2].

ويشير د. زكريا إبراهيم إلى أن هذه الفكرة أوحى بها إلى ألكسندر تطور الفيزياء الرياضية، ولكنه لم يرد للفلسفة أن تتورط في بعض التركيبات الهندسية وأراد لها أن تقتصر على عالم الخبرة[2].

والدليل على ما أشرنا إليه من تراسل العلوم بين علمين كالفلسفة والأدب؛ أن باختين مؤصل مصطلح «الحوارية» الذي كان نواة لمصطلح «التناص» قد ربط ربطاً وثيقاً بين الزمان والمكان وهو ما أُطلِق عليه

مصطلح «الزماكانية» chronotope إنه «أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة؛ وتعني حرفياً» الزمان المكان «لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معاً، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي، حيث يصف الشكل الذي يجمع معاً الزمان والمكان. والمعروف أن إشكالية الزمان وعلاقتها بالمكان إشكالية ليست بالجديدة بل قاربها كانط وأتباعه كما قاربها غيرهم»[3].

فإذا كان ألكسندر قد أرجع فكرة ربط المكان بالزمان إلى تطور الفيزياء الرياضية؛ فإن باختين (ت 1928) والمعاصر له قد اقتبس الفكرة من علم الأحياء الرياضي كما يخبرنا د. الرويلي ود. البازعي. ومما يؤكد تقارب الرؤى بين الفلسفة (ألكسندر) والأدب (باختين) أن كليهما ينطلق من فكر ترابطي وثيق بين الزمان والمكان بلا فصل تعسفيّ؛ مجاله الخبرة عند ألكسندر والتطبيق على الرواية عند باختين.

إن ألكسندر يرى بالتجربة التي يصدقها واقع طبيعة العالم المُدرَك أنها تربط بين الزمان بوصفه أحداثاً وبين المكان الذي يستوعب هذه الأحداث بوصفه يتكون من حركات؛ ويجعل ذلك صميم الواقع. فهو يرى «أن الواقع الذي ندركه عن طريق التجربة؛ يظهرنا دائماً على أن ما يكون في النهاية صميم الواقع، إنما هو تلك «الأحداث» التي تشغل من جهة حيزاً في المكان، وتنطوي من جهة أخرى على ماضٍ ومستقبل، وما نسميه باسم «المادة» - فيما يقول ألكسندر- إنما يتركب من حركات عديدة، كما أن الحركات بدورها تتكون من «أحداث» أو «نقاط» آنية»[4].

والزماكانية أو تلك «المفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزماكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أيهما على الآخر، وقد عالج باختين هذا المفهوم... فالزمن

كما هي الحال يتكثف شاخصاً، يكتسي لحماً، ويصبح من الناحية الفنية مرئياً؛ وبالمثل فإن المكان يصبح مشحوناً ومستجيباً لحركات الزمن والحبكة والتاريخ»[5].

والحق أن رؤية باختين الزماكانية لا تنسحب فقط على الرواية بوصفها جنساً أدبياً خاصاً؛ وإنما يمكن أن تنطبق رؤاه على كل الأجناس الأدبية وغيرها وسوف نحاول أن نسترشد بهذه الرؤى في تحليلنا لقصائد من ديوان الصفراني.

وقد استدرك كل من د. الرويلي و د. البازعي على هذه الرؤية الباختينية فيما يتجاوز الرواية إلى أي جنس؛ متخذاً من اللغة مرتكزاً؛ وعن هذا يقولان: «وعلى الرغم من أن باختين حاول تحديد أشكال الزماكانية؛ فإنه أبقاها عائمة سائلة، حتى تكاد تغطي كل شيء. فهو يذكر ظواهر تاريخية ليست مرتبطة بالبنى الإجناسية، ومع ذلك يطلق عليها مسمى الزماكانية، وكذلك يطلق المسمى على الخيوط الناظمة، بل إنه يسحب المسمى إلى « أي وكل صورة أدبية» لأن اللغة في أساسها كنز من الصور الزماكانية»[6].

وتكاد كل الدراسات الأدبية والنقدية في تحليلها للنصوص تجمع أن ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان؛ في سعيها إلى استكناه أدبية النصوص. ذلك أن طبيعة النص الأدبي مهما اختلف جنسه إنما يدور في إطار أفعال تتم من خلال أحداث وأزمنة يستوعبها حيز مكاني. فالزمان يكسب المكان هويته ومكانيته إن صح هذا التعبير.

إن المكان كما يرى برجسون «متجانس، والأشياء القائمة في المكان تكوّن كثرة متميزة. والمكان وسط متجانس مشابه لنفسه باستمرار في كل مكان، وهو حقيقة بدون كيفية»[7]، وما يمنح المكان - فيما أزعم - هذه الكيفية هو الزمان؛ تفعيلاً لإكساب المكان ما يمكن أن نسميه بعبقرية أو

جماليات أو تجليات المكان. وفي المقابل لا قيمة للزمن الذي يظل مفرغاً من زمنيته أحداثاً وساعاتٍ وعداً؛ بلا مكان تجري فيه هذه الأحداث ؛ بما يشعرنا بقيمة الزمن في تشكيل خارطة حياتنا مادامت «دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثواني».

وفعل الزمن داخل المكان الذي يعيش فيه الإنسان بروحه وجسده قاهر وغالب على تفكيره بين ماضٍ غابر بحلوه ومره، وحاضر يعايشه بالكيفية نفسها ومستقبل غائم قادم لا يدري ما الله فاعل به فيه. إن د. بدوي يرى أن «السؤال عن حقيقة الزمن قديم قدم التفلسف، بل قدم الإنسان الواعي نفسه، لشعور الإنسان بتأثير الزمان عليه تأثيراً هائلاً، وصعوبة فهم حقيقته إلى أقصى درجة، ذلك أن إشكال الزمان قائم في طبيعة الزمان نفسه من حيث إنه دائم السيلان. وكما لاحظ أرسطو... أن الأجزاء التي يتألف منها الزمان: أحدها كان ولم يعد موجوداً، والثاني لم يأت بعد، والثالث لا يمكن الإمساك به ، فأجزاؤه أعدام ثلاثة، وما يتألف من أعدام يبدو من المستحيل أن يشارك في الوجود»[8].

ولكننا يمكن أن نحترز على رؤية د. بدوي في مفهومه للزمن بأبعاده أو بأعدامه الثلاثة. فنقول: إن الزمان يستطيع أن يشارك في استكناه الوجود من خلال اختلاطه بالمكان الذي تجري فيه أحداث زمنيته، والنصوص في رؤى المبدعين والنقاد تمنحه هذا الوجود.

وإذا كان هناك ما يشبه إجماعاً بين المفكرين والنقاد على ذلك الارتباط المكاني الزماني فإن بينهم رؤىً تتقارب حيناً وتتباعد حيناً في تمثلهم للزمان في المكان والمكان في الزمان. فالفيلسوف برجسون يميز تمييزاً حاداً بين الزمان والمكان؛ فالزمان في رؤاه لا متجانس يمثل الكيف والشعور وعالم الروح، في مقابل أن المكان متجانس يمثل الكم والآلية

وعالم المادة[9].

ولكن برجسون يعود فيفرق بين زمنين: «الزمان الحيوي ويسميه المدة.. والزمان الفيزيائي؛ زمن الساعات، فالأول كيفي لا متجانس ينفذ بعضه في بعض، أما الثاني فيتسم بالكم والتجانس وعدم النفوذ[10]، وبذلك يتساوى الزمن الفيزيائي مع المكان. في رؤيته لهما زماناً ومكاناً؛ يمكن أن تُفهَم على أنها سلبية. ذلك أن الزمان الذي يجب أن يفعّل المكان والعكس هو ذلك الزمن الحيوي كما يراه برجسون، فيما أزعم.

وانطلاقاً من فهمي السابق؛ يمكن أن نتقارب فهماً مع برجسون الذي يرى أن «الأحوال المتوالية للعالم يمكن أن تنتشر (أو تنبسط) دفعة واحدة في المكان دون أن يغير علمه ودون أن يكف عن الكلام عن الزمان، أما بالنسبة لنا - نحن الكائنات الواعية - فإن الوحدات هي التي تهمنا لأننا لا نعدُّ أطراف الفترات على أنها فترات محددة (معينة)»[11].

وإذا ما ابتعدنا قليلاً عن جفاف الرؤى الفلسفية إلى الرؤى النقدية التي تتوجه للنص الأدبي؛ فإننا سنجد علاقة المكان بالزمان علاقة تجسيد تختلف في النوعية لتتفق في الجوهر؛ من حيث احتواء المكان للزمان بما يفعّل دور كليهما للكشف عن جماليات النص، ثم أبعاده السايكولوجية؛ في منظومة التلقي ورؤيته النقدية.

إن حسني محمود من منطلق الرؤية السابقة يرى «أن تجسيد المكان يختلف عن تجسيد الزمن، حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[12].

وعن طبيعة إدراك كلٍّ من الزمان والمكان يضيف حسني محمود

قائلاً: وهناك اختلاف بين طبيعة إدراك الزمن وطبيعة إدراك المكان، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسِّي، ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة؛ وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أوالحيز. وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) »[13].

والحق أن مسألة حصر الزمان في الإدراك النفسي، والمكان في الإدراك الحسي مسألة تحتاج إلى مراجعة. لأن اجتماعهما معاً في العمل الأدبي مهما كان جنسه؛ يمكن أن يُدركَا به نفسياً وحسِّياً؛ من خلال استبطان البعدين الجمالي والنفسي معاً. فالزمن في رؤية شاعر كناجي في «الأطلال» تتحول فيه الثواني جمرات في دمه. ومن غير شك أن هذه الجمرات التي تشغل - ولو تصوراً - بعداً مكانياً في دمه؛ تتعدى الوقع النفسي إلى نوع من التوتر الحسِّي الذي يُدْرَك به بوصفها جمرات تؤرقه ويضطرب لها قلبه. وسنزيد هذه الأمر إيضاحاً - ربما بشكل غير مباشر - في النقطة القادمة.

خصوصية إدراك المكان

إن ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري، ولعل أول مكان ارتبط به الإنسان هو رحم أمه؛ منذ كان نطفة فعلقة فمضغة.. حتى اكتمل تكوينه طفلاً، ثم يبدأ ارتباطه بالعالم الخارجي إلى أن ينمو لديه الإحساس بالوطن والبيئة. وقد اتخذ الشعور بالمكان/ الوطن في العصور الحديثة بعداً أكثر عمقاً وشعوراً من ذلك الإحساس القَبَلِيِّ القديم.

فكل إنسان عربي - مثلاً- على ظهر الأرض له وطن أصغر مصر/ العراق/ سوريا.. إلخ، ووطن أكبر ذو تراث وفكر ولغة مشتركة كالوطن العربي والأمة العربية. ولكن هناك أماكن - كما قلت في بحث سابق -

تتأبى بوصفها أماكن أن تصبح لساكنيها مجرد وطن أصغر أو أكبر وفق المفهوم الضيق – مع اتساعه –، فتضيق عن أن تستوعب هذا الزخم الروحي وعبق التاريخ الديني[14]. هذه الأماكن مثل: مكة المكرمة والمدينة المنورة والقدس الشريف.

والديوان الذي نحن بصدد قراءته نقدياً؛ يدور شعره حول المدينة في خصوصيةٍ من رؤيةٍ لعبقرية هذا المكان الروحاني الشفيف في قلب كل مسلم. وإذا كان الذين يكتبون عن المدينة من غير ساكنيها من المبدعين كثيرين؛ فإن الشاعر المدينيَّ المولد والنشأة حين يكتب من (الداخل) قلباً وسُكْنَى؛ سيختلف إبداعه فكراً ووجداناً عن الآخرين. «ولعل هذه الخاصية لم تتكرر لأماكن أخرى في التاريخ أو لبقعة جغرافية في العالم. بمعنى أن (المدينة) المكان تأخذ حيزها في الذاكرة ويتداعى الإحساس بهذا الحيز وما يشكله في ضمير المؤلف، حتى تلي الرغبة في (التدوين)... وتتبع الرغبة في التأليف عن المكان/ المدينة من صيرورة الألفة والحب إلى توالي المعرفة بالقدسية (قدسية المكان) في مئات الأحاديث الواردة عن المدينة وفضلها»[15].

ومما يؤكد هذه الخصوصية من حيث إن إدراك المكان – وخاصة المكان القدسي – يكون نفسياً لا حسياً فقط كما ذهب إلى ذلك حسني محمود؛ ما يضيفه محمد الدبيسي عن خصوصية المدينة قائلاً: «وهنا تتضامن وتتضافر قدسية التعبير ذاته مع الألفة النفسية التي تزيدها تكثيفاً وتنبيهاً على القربى في السكن والزيارة، وتأتلف هذه المكونات المعرفية في استثناء المكان – مع طبيعته التاريخية وكونه مهاداً – لتحول مهم وخطير في الدعوة الإسلامية حيث هجرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم في مصداقيتها للإشعاع الديني سلوكاً اجتماعياً وفقهاً عبادياً»[16].

ديوان «المدينة».. رؤية نقدية

مخطوطة ديوان «**المدينة**»[17] لشاعر سعودي شاب هو محمد الصفراني. وأول ما يلفتنا في الديوان سميوطيقا العنوان؛ بوصفه علامة مكانية تبدو أول الأمر مبهمة، إذ يتوقع المتلقي أن الديوان يتحدث عن **المدينة**؛ أيّة مدينة في مقابل القرية مثلاً، وما يمكن أن نتوقعه من تداعيات فنية ونفسية من خلال الصراع بين المدينة والقرية، وذلك لأن الشاعر لم يضم لفظة «المنورة» وصفاً **للمدينة**؛ لتصبح «**المدينة المنورة**»؛ ويغدو العنوان بهذا متماهياً مع أفق توقع المتلقي، ويتداعى إلى أفقه: أنَّ ثمة شاعراً صوفياً أو إسلامياً؛ سيتحدث في شعره عن روحانيات **المدينة** (والتي لم يأتِ في أي من قصائده وصفها بالمنورة).

ورغم أن عنوان الديوان كسر إلى حد ما أفق توقع المتلقي؛ فإن تصفحه من الداخل – بعد أن نعرف أن معظم قصائده تدور حول **المدينة المنورة** – يظل من خلال قصائده يداعب أفق الانتظار عند المتلقي؛ بين توقع صادق يتلقاه قارئاً ضمنياً وفق المنحى الرومانسي الواضح جداً والذي يسري في نسغ أغلب قصائد الديوان؛ في بوح يعكس «شعرية البساطة»، وبين ما يكسر هذا الأفق من خلال قصائد متميزة في الديوان مثل: «السائقون» و«على الدائري» و«تذكار» و«إنجازات أُحيحة بن الجُلاح الأوسي».

إن ارتباط كل من المكان والزمان هو ما تنطق به جلُّ قصائد الديوان؛ إذا ما تجاوزنا العنوان برمزيته المكانية. يتجلى هذا بدءاً من الإهداء الذي يمكن أن نتلقاه في شكله البنائي / الهندسي أشبه بقصيدة؛ حيث يهدي الشاعر الديوان لأبيه قائلاً:

إلى

أبي

الذي

طوَّف

في المدائن

ثم اختار المدينة

مهاجراً

فكان أنْ

فتَّحتُ عيني

في حضن محبوبتي (18)

إن الإهداء على هذا النحو يحمل أكثر من دلالة؛ يأتي في مقدمتها الدلالة المكانية والزمانية. فأبوه «طوَّف في المدائن ثم اختار **المدينة** «مهاجراً». والطواف في المدائن وفق هذا التركيب يحمل البعدين الزماني والمكاني مع الفعل «طوَّف» بوصفه حدثاً في زمن ماضٍ، متخذاً من المدائن/ المدينة وعاءً حاضناً لزمن وحدث الطواف، حتى يأتي «ثم» حرف العطف الذي يدل - زمناً - على الترتيب والتراخي ليسلم إلى السكينة اختياراً للمدينة قراراً وداراً للهجرة؛ بكل ما تحمله مفردة «الهجرة» من دلالات وتداعيات القداسة/ الإجلال / الرغبة التي خلعها الشاعر على أبيه المهاجر/ المسلم، وعلى المكان/ **المدينة المنورة**. ليعلن في نهاية إهدائه أن **المدينة** صارت له أماً حاضنة؛ بديلاً عن أمه الوالدة.

ويتجلى الإحساس بالمدينة الوطن مكاناً وزماناً في شعر الصفراني؛ من أول قصائد ديوانه، وهي قصيدة «وطني»، حيث يقول منها:

وطني..،

صباحُ
الخيرِ والأفراحِ

وطني..،
صباحُ
الخيلِ
والأمجادِ
والأوقاتُ فيكَ أقاحٍ[19]

إن الجملتين الاسميتين اللتين ضمهما البيتان السابقان؛ يحملان - مبتدأً وخبراً - دلالات المكانية والزمانية. إن لفظة «وطني» بتركيبها الإضافي مبتدأً مضافاً إلى «ياء المتكلم» بما توحي به من خصوصية الانتماء، تحمل وتحضن البعد المكاني في حنو، وكأن هذا الوطن هو وطن يخص الشاعر وحده. ثم يأتي الخبر/ المسند مع لفظة «صباح» ليحمل الدلالة الزمنية في خصوصية أخرى؛ حيث يغدو الوطن صباحاً / زماناً من أزمنة الخير والأفراح والبهجة، والخيل والأمجاد فروسيةً ورباطاً. لتتحول الأوقات/ الأزمنة فيه - من خلال صورة تجسيدية - إلى أقاحٍ تملأ المكان عبقاً.

إن تجذُّر المكان/ **المدينة**/ الزمان على هذا النحو عند الصفراني يؤكد على أن «علاقتنا بالمكان تنطوي - إذاً - على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن

الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)»[20].

والرؤية السابقة تقودنا إلى أخرى مهمة في الديوان، وهي أن الشاعر في إبرازه لتجليات **المدينة** مكاناً يستوعب الزمان، كان يتكىء على إبراز شعرية هذا المكان من عدة مناحٍ؛ منها الإنسان بوصفه شاعراً ابن هذه البيئة التي يصنعها على عينه ويرى الوجود كله من خلالها، ومنها مفردات هذه البيئة التي تحمل نوعاً من القداسة في عشقٍ صوفي يعكس خصوصية هذه الأماكن عالماً يراه الشاعر من خلال ذاته. فمن قصيدته «المدينة أمانتكم المدينة حبيبتي»، بما يحمله العنوان من خصوصية العلاقة، يقول الصفراني:

وتتنامى هذه الصور مع خطاب ديني يتسم بالوجدانية الشفيفة حتى يحتضن المكان الزمان، من خلال تصويره للهجرة بوصفها أهم حدث أكسب المدينة نورانيتها وجعلها توصف بالمنورة، ولعل هذه هي المرة الأولى التي يعلن فيها الشاعر بطريق غير مباشرة الوصف المباشر للمدينة بأنها المنورة

إنّي (المدينيُّ) ذو الصَّبْواتِ تعرفُني   هذي الظلالُ وكلُّ الغيْدُ أشْهادُ
كَمْ في قباءَ وفي قُربانَ قَرْيَتي   منهنَّ عشقٌ ورَوْى الشَّوقَ ميعادُ[21]

فيقول:

إنها رؤية من ذات الإنسان الذي يسكن المكان سويدا ،ها فيتجاوز النور إلى التنوير السرمدي الصعاد، حيث شمس الحضارات - من خلال بعد زمني تحتضنه المدينة مكاناً - تشرق من عينها، إنها رؤى هوىً وهوى

وتلكمُ الهجرةُ البيضاءُ تدخُلُني   عوالمَ النُّورِ والتنويرُ صَعَّادُ

شمسُ الحضارات من عينيكِ مشرقُهَا نورٌ على نورِ منهُ الكونُ يزدادُ
لكِ الهوى والرؤى والشوقُ يا عُمري ولي بقربكِ جنَّاتٌ وإسْعَادُ
فبادليني الهوى واستمطري صوراً عفويةَ الرَّسمِ يسري فيه إيقادُ[22]

رؤىً يتبادلها الشاعر ويستمطرها من مدينته عفوية الرسم في تصوير يحيل المجرد الموحي بالبراءة والبساطة مجسداً محسوساً يسري دفؤه هوى في جسد المحب.

ونظرة الصفراني للمدينة على هذا النحو الحميمي بوصفه شاعراً مدينياً يمكن أن تؤكد رؤيةً للدبيسي ألححنا عليها كثيراً؛ مفادها: «أن ليس ثمة وجود بلا مكان؛ ويستدعي وجود المكان وجود الإنسان محور ذلك الوجود والعامل الشاهد واقعياً على مشهد الحياة. وتتنوع الأجناس الإنسانية بتنوع المكان، وما يترتب على ذلك التنوع من اختلاف؛ في المعتقد واللون والمزاج والسلوك والتكوين؛ إذ يصطبغ الإنسان بمكانه، ويعكس مزاج بيئته ومواصفاتها ومواضعاتها وتركيبتها النفسية[23]».

ولنا أن نعد الصفراني من خلال ديوانه واحداً من الشعراء القليلين الذين اتخذ الخطاب الديني في قصائدهم شكلاً فيه تجديد على مستوى الرؤية والأداة. فلم تعد قصائده تهوِّم مثل كثير من هذا الصنف من الشعراء - الذين ينظمون وفق هذا الخطاب - مع صور أبلى وجهها الوعظ المباشر الخالي من تخليق صور بكر، وقد تأتَّى له التجديد في صوره من خلال صبغ هذا الخطاب بصور تجمع بين منطقية احتوائها للاتجاه الرومانسي الوجداني الذي قد يتماهى مع الخطاب الديني. وبين خلقها لمفردات تكوِّن نكهة جديدة لصور تجمع بين رؤى تراثية وأخرى معاصرة تجسد شعرية البساطة والعفوية بلا تكلف، بما يكشف عن عبقرية المدينة مكاناً. وربما يصدق هذا على المقطع التالي من قصيدته «تلك السنين»:

الليلُ
والشَّايُ الكُمَيْتُ
على أساطيحِ المنازلِ
في المدينةِ
جَنَّةٌ
من تحتِهَا
تجري
أحاديث السَّمَرْ
رقراقةٌ
لِيناً ....
لذةً
للسامرين على القمر *(24)



إن وصف لون الشاي بالكمتة (وهو لون يجمع بين الحمرة والسواد)؛ ينقلنا بين الموصوف/ الشاي، والصفة/ الكميت إلى عوالم متباينة تقاربها في شعرية من البساطة العارية من أي تكلف هذه الصورة التشبيهية البسيطة، ذلك أن الكمتة - في بعض استعمالتها الشائعة - تكون لوناً للفرس ووصفاً له فيقال فرس كميت. ولأن الشاعر مديني مسكون بعوالم الفروسية التي أقرتها في لا شعوره الجمعي عبقرية المكان/ **المدينة**، ولأن شايه مديني الهوى يشربه في أجواء من الصفاء تعكس تجليات المكان وقسماته وتداعياته في لذة/ بهجة / فروسية؛ فقد وحَّد بين هذه العوالم وهذه الأجواء حيث: الليل/ الشاي الكميت/ أساطيح المنازل المدينية/ خصوصية المكان؛ جاءت تمهيداً لما هو أهم؛ حيث تتجلى عبقرية المكان

أكثر في رحاب التناص القرآني.

إن المقطع الشعري السابق يستدعي - بما يعمّق قداسة وعبقرية المكان - قوله تعالى من «سورة محمد» الآية «12» **﴿إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جناتٍ تجري من تحتها الأنهار...﴾** الآية، وكذلك الآية «15» من السورة نفسها؛ حيث قوله تعالى **﴿مثلُ الجنّة التي وُعِدَ المتقون فيها أنهارٌ من ماءٍ غيرِ آسن وأنهارٌ من لبنٍ لم يتغيَّر طعمُهُ وأنهارٌ من خمرٍ لذّةٍ للشاربين وأنهارٌ من عسلٍ مصفًّى ولهم فيها من كلِّ الثمرات ومغفرةٌ من ربهم...﴾** الآية.

ويخبرنا المفسرون عن الآية (12)؛ أنه «لمّا ذكر تعالى أنه ولي المؤمنين ذكر ما يفعل بهم في الآخرة من دخول الجنات، التي تجري من تحتها الأنهار التي تسقي هذه البساتين الزاهرة والأشجار الناضرة المثمرة، لكل زوج بهيج وكل فاكهة لذيذة»[25].

ويخبروننا عن الآية (15)؛ أن «مثل الجنة التي أعدها الله لعباده الذين اتقوا سخطه أي نعتها وصفتها الجميلة **﴿فيها أنهار من ماء غير آسن﴾** أي غير متغير، لا بوخم، ولا بريح منتنة، ولا بمرارة، ولا بكدورة، بل هو أعذب المياه وأصفاها وأطيبها ريحاً وألذها شرباً، **﴿وأنهار من لبن لم يتغير طعمه﴾** بحموضة ولا غيرها، **﴿وأنهار من خمر لذة للشاربين﴾** أي: يلتذ به شاربه لذة عظيمة، لا كخمر الدنيا الذي يُكرَه مذاقه ويُصدع الرأس، ويغول العقل، **﴿وأنهار من عسل مصفًّى﴾** من شمعه وسائر أوساخه»[26].

ويتمثل الصفراني كل هذه المعاني القرآنية ويعيد نتاجها في شعره بوحي من عبقرية **المدينة** هذا المكان المقدس؛ مخلّقاً صوراً ينأى بها عن الوعظ المباشر والمعاني المسكوكة في هدي تناص قرآني فاعل في نتاج المعنى؛ بما يخلع القداسة مع صور صادقة مع واقع المكان والفن معاً،

ليتحول الشاي - إيحاءً - إلى مشروب مقدَّس، يكتسب قداسته من المكان في أجواء، يختلط فيها الخطاب الديني مع رهافة وسمو التصوير، ليغدو الشاي هنا كلبن وخمر الجنة ،حيث تغدو أساطيح منازل **المدينة**؛ بل **والمدينة** نفسها جنَّةً من جنان الله في الأرض. وهنا يتسع الإيحاء، من خلال التناص القرآني الفاعل في صور الصفراني؛ إلى أن يتحول السمر وأحاديثه إلى كلام ليس ككلام البشر العاديين؛ مجرد لغو حديث، ولكنه يرتقي لأن يكون حديثاً يحمل نوعاً من شفافية وطهارة المكان، حيث يجري رقراقاً من تحت جنة **المدينة**؛ غير متغير بمرارة ووخم وكدر - من خلال صورة بلاغية تجسيدية -. ليصبح الحديث كلبن وخمر الجنة لذةً للسامرين/ المؤمنين على ضوء، قمر مدينيٍّ يكتسب جماله من عبقرية وروح المكان.

إن عبقرية المكان كما يقول الدبيسي بصدق «لا يمكن التماسها، إلا بذلك النص المتعالي بتقنياته وفنياته والمؤسس على دراية حسية بسمات المكان وخصائصه»[٢٧]، كما لمحنا ذلك من معايشتنا للمقطع السابق، وما يمكن أن نجليه بعمق أكثر في النقاط القادمة من البحث؛ ونحن نتحدث عن الأدوات والتقنيات التي توسَّل بها الشاعر لكي يكشف عن عبقرية وشعرية المكان والزمان للمدينة.

* * *

ولا بأس أن نسوق نموذجاً آخر يعكس «شعرية البساطة» من خلال نسغ رومانسي رقيق يسري في جنبات الخطاب الديني، لنؤكد أن هذا الخطاب المهم في مسيرة الشعرية المعاصرة يجب أن تسقط عن وجهه المشرق تلك العبارات المسكوكة؛ التي تضرب بجذورها في بطون المعاجم؛ وإلا يظل خطاباً هلامياً لا هوية له. يقول الصفراني في عبارات شعرية بسيطة؛ يصف فيها ملابس المسلمين يوم العيد من قصيدته «يوم العيد».

أدُّوا صلاةَ العيدِ

وانتشروا

فَرَاشاً

رائعَ الألوانِ

في كلِّ اتجاهْ

أزياؤُهمْ

تَحْتَجُّ بالإبهاجِ

في وجهِ الرِّياءِ

إن صورة الأزياء - الأخيرة - تعلن عمّا سمّيناه «شعرية البساطة» في تلقائية راكزة في لغة الشاعر وشعره، فهو لم يعلن عن مسمى لون هذه الأزياء؛ ولكنه أوحى بذلك؛ من خلال صورة تشخيصية ناطقة بالصريح والمسكوت عنه، حين سما بالأزياء من تشيئها؛ إلى النموذج الإنساني الذي يملك الإبهاج في بساطة الملبس حجَّةً في وجه الرياء، لمن يلبسون الغالي رياءً وسمعةً. إن الإبهاج - وهو معنى مجرد - يصبح حجَّةً دامغةً تفضح المتفاخرين رياءً، يملكها المؤمنون البسطاء الذين يلبسون نورانية الألوان يوم العيد.

وإذا كان د. مكّي يرى أن «المهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية، أن تجسد ما هو تجريدي، وأن تعطيه شكلاً حسّياً»[29]؛ فإن الأشد بساطة تلك التلقائية التي يستطيع بها الشاعر صياغة هذه الصورة، وما تحمله من معانٍ مسكوت عنها توحي ولا تصرح.

شعرية المكان والزمان في الديوان بين الرؤية والأداة

إذا كان المكان والزمان يمثلان عند المفكرين والمبدعين مجالاً للرؤى الجغرافية والنفسية والفنية وغيرها من مجالات الفكر التي تمثل مواقفهم من قضاياهم؛ فإن هذه الرؤى لم تكن بعيدة عن فكر شاعر كالصفراني؛ اتخذ من المدينة مجتلًى لهذه الرؤى. إذ كان الاتجاه الرومانسي هو المسيطر على قصائد ديوانه (خاصةً جُلَّ قصائد نصفه الأول)؛ فإن هذه الرؤى تتسع قليلاً عن هذه الانكفاءة الرومانسية إلى مخاطبة الواقع بإيجابياته وسلبياته؛ في قصائد أكثر شعريةً ونضجاً ووعياً بطبيعة التصوير وحداثة الرؤى ورحابة الفكر؛ وذلك في نصفه الآخر مثل قصائد: «القناع» و«السائقون» و«على الدائري» و«تذكار» و«إنجازات أُحيحة بن الجُلاح الأوسي».

وتلكم القصائد السابقة تجمع إلى كل ما سبق – في منظومة التلقي – ما يجعلها تكسر في وعي المتلقي المنتَظِر أفقاً متوقَّعاً؛ يتمثَّل في أن جلَّ سابقتها من قصائد الديوان سيقع تلقيها في حيز البوح الرومانسي والتصوير الوجداني الهامس الذي تعود على تلقيه عبر قصائد الديوان الأولى التي تجلّي مضمونه مكاناً وزماناً. نقول هذا محترزين بأن هذا النغم الرومانسي لم يغادر كليةً تلكم القصائد؛ وإن لم يكن طاغياً طغيانها في قصائد النصف الأول من الديوان، ولكنه على أية حال يغادر المطروق منها تصويراً، وربما مباشرةً، ما دمنا نُحكِّم أو مازلنا نُحكِّم المقياس الجمالي؛ الذي ربما يثير حفيظة بعض نقاد النقد الثقافي.

ولعل سر تميز القصائد السابقة من ديوان «**المدينة**» أنها تمثل ما نسميه بالنص المفتوح، حيث تحمل القصائد – بعيداً عن البوح الرومانسي – أكثر من قراءة؛ قد تمثل كل قراءة منها ما قد يسميه التفكيكيون بالقراءة الخطأ reading miss. حيث تحتمل إحدى هذه القراءات ما

يتجاوز ما يتراءى للمتلقي أنه من خلال بنية النص شيئاً؛ إلى ما يتراءى من خلال بنيته العميقة شيئاً آخر مقارباً أو مغايراً؛ كالانتقال خلالهما من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب السياسي مثلاً؛ كما يمكن أن نتبين صحة هذا الزعم حين نحلل بعض هذه القصائد التي تتراوح بين بساطة الرؤية وغموضها الشفيف.

فمن خلال بساطة الرؤية وفق خطاب اجتماعي واقعي؛ يمكن أن نعيش مع الشاعر قصيدته «السائقون»؛ حيث الإسقاط بصحبة المكان المقدس/ المدينة على الواقع الاجتماعي السلبي؛ حين يقول:

أذّنَ الفجرُ

والنائمونَ

على الساحة المرمريَّة

للمسجدِ النَّبويِّ

صحَوا

ينبشونَ الظلامَ

لغسلِ الكفوفِ

وصفٌ الصفوفِ

لم يعُدْ

في المكانِ سواهْ

وبعضُ المتاعِ المعلّقِ

في الأعمدهْ

يلُفُّ العمامةَ

مثلَ القرونِ

ويَضوي السيجارهْ

يطلقُ صوتاً حَرُوناً

زيارهْ..

زيارهْ..

زيارهْ..

قباءَ

المساجدَ

حمزةَ

زيارهْ.. زيارهْ.. زيارهْ

المسكوت عنه وراء دلالات هذه القصيدة - رغم بساطة معانيها الظاهرة - أكثر دلالة من ظاهرها. إذ تدور فكرتها حول أولئك الصنف من البشر الذين يأتون عالة على المكان المقدس، ويمثلون صورة من صور السلبية التي يلفظها المكان وقدسيته معاً. هذا الصنف يتمثل في بعض السائقين الذين لا يراعون في دينهم ولا في قدسية المكان إلاً ولا ذمَّةً. ولا يبحثون إلا عن مكسب مادي بحت لا يتمثل روح المكان ولا الانتماء إليه.

وما ذلك الذي أشرنا إليه عاليه إلا لأن «(المكان) عندما يُطلَق يشير بدلالته إلى المساحة الجغرافية، ويشير إلى البيئة الاجتماعية، ويشير إلى الإنسان الذي يظفر بطبيعة المكان ويتعالق معه ويأخذ منه ويعطيه، فتتوافر بينهما سمات اشتراك وملامح شمول، وكأن الأمكنة حينئذٍ تستجيب لوجود الإنسان، وتصبغه بلونها وملامحها

وعلاماتها »[31]. ولكن هذا الصنف من السائقين لم يكونوا على هذا المستوى. وكأن هؤلاء، رغم انتمائهم إلى المكان جغرافياً بحكم عملهم المهني خدمةً للزوار؛ لم تكن روح المكان وساكنيه العظماء في حساباتهم المادية.

وقد استطاع الشاعر بشعرية البساطة أن يتوسَّل بأدواته الفنية لغةً وتصويراً إلى ما يحقق هذا الناتج الجمالي (الشعرية)، والذي يرسِّخ هذه المضامين في ذهن المتلقي عن طريق ما تعكسه عبقرية المكان والزمان معاً.

تبدأ القصيدة ببعد زمني ديني؛ حيث أذان الفجر يحتضنه المكان المقدس (الساحة المرمرية للمسجد النبوي). وتعانق المكان والزمان هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً من أول القصيدة لرسم المضمون الذي أراده الشاعر. حيث تتبدى أمامنا صورتان من البشر تمثلان السلبية في حضن المكان / الزمان. أولاهما أخف ضرراً، وثانيهما أشد ضراوةً. الصورة الأولى تتمثل في أولئك الذين يتخذون من الساحة المرمرية فراشاً وثيراً - لا مكاناً لسرمدية العبادة - وهؤلاء رغم موقفهم السلبي جزئياً مع المكان؛ قد نحمل للفقراء، منهم الذين ليس لبعضهم مأوى بعض التعاطف الذي قد يُدين غيرهم على أيَّة حال. وقد كان الشاعر نفسه متعاطفاً معهم؛ لأنه في نهاية المطاف صوَّرهم - في صورة حركية بارعة وسريعة متلاحقة كأنها لقطة كاميرا - أنهم ينبشون الظلام وقد فاجأ نومَهم يقظةُ الأذان؛ فقاموا رغم الكسل الظاهر الذي يوحي به نبش الظلام - في صورة تجسيدية - للوضوء والصلاة.

وقد أحسن الشاعر في عبارات أُخر بسيطة وموحية أن يرسم للسائق صورة كاريكاتيرية تثير الاشمئزاز؛ بادئاً إياها بأسلوب العطف؛ حيث عدم إحساس المكان به، فهو - بما توحي به واو العطف - في قوله: «لم يعد

في المكان سواه وبعض المتاع المعلق في الأعمدة» إنما يشيؤه ويجعله هملاً بلا قيمة. فإذا كانت واو العطف تفيد المشاركة في الحكم؛ فكفى بهذا السائق ازدراءً لشأنه أن يكون كمّاً مهملاً في حساب المكان والبشر، كالملابس المعلقة في الأعمدة.

وفي صورة تالية يصوره الصفراني يلفُّ عمامته كالقرون بما يوحي بالدونية والتسفُّل إلى صورة الحيوان ذي القرون، لا هَمَّ له سوى ضوي السيجارة حول المكان المقدَّس غير مراعٍ أن تعكِّر أنفاسها جوَّه القدسي، وهو ينادي مردداً بصوت حرون «زياره»؛ حيث ما يستتبعه هذا الصوت من توافد زبائنه يدرُّون عليه مبتغاه المادي الخالص.

ولم يكن استدعاء الشاعر لشخصية سيدنا حمزة، وقباء، والمساجد بوصفها أماكن للزيارة غفلاً من دلالات ثرية؛ وإنما هو استدعاء له دلالته التي لا يدرك مغزاها هذا السائق. فهو إذْ يردد اسم هذه الأماكن التي يستنطقه بها الشاعر إنما ليعقد بها الأخير نوعاً من المفارقة التصويرية الخفية. إنه يردد هذه الأماكن وساكنيها كاسم سيدنا حمزة أسد الله؛ كالببغاء دون أدنى إحساس يتعدى المكان بوصفه مكاناً نفعياً في حيز جغرافي يُدرُّ عليه مالاً؛ إلى الإحساس الديني الفطري بالمكان وساكنيه؛ والذي لو أدرك قليل الإيمان قيمته وروحانياته لكان - مع قليل من الإحساس - قد حرك شعوره لغسل الكفوف وصف الصفوف كهؤلاء السابلة المساكين. ولكنه تساوى مع ملابسهم المعلقة بالمكان؛ دون روحهم المعلقة به وبساكنيه.

إن القصيدة رغم ظاهرها البسيط قالت من المسكوت عنه أضعاف ما قاله ظاهرها. وقد أحسن الشاعر حين ختم قصيدته مكرراً كلمة «زياره» التي ترددت من قبل؛ ليحصر ذكر السائق للأماكن قباء/

المساجد/ حمزة بين مقولةٍ يرددها، بما أوحى بالمنفعة؛ ليضيع مغزى عبقرية المكان مع كلمة «زياره».. أدراج الرياح...

* * *

وإذا ما تدرجنا عبر قصائد الديوان مع خطاب الصفراني الشعري من «شعرية البساطة» إلى «شعرية الترميز» من خلال القصائد التي تحتمل أكثر من قراءة، وخاصة ما يمكن أن نسميه القراءة الإسقاطية؛ فإنه بدورنا سنقف مع قصائد متباينة المستوى في هذا السبيل؛ بين ما يأتي مرمَّزاً - فيما تزعمه رؤيتي - وما يأتي مظنة الغموض وفق الزعم نفسه. فمن الصنف الأول تأتي قصائد مثل: «على الدائري»، «تذكار»، ومن الصنف الثاني تأتي قصيدة «القناع».

* * *

مع قصيدة «على الدائري»[32] ذلك الطريق الملتف حول المدن يوقفنا العنوان الذي لا يبتعد - ظاهرياً - عن مضمونها. حيث يقوم الشاعر برصد مشاهد؛ يبدو ظاهر كل مشهد منها أيضاً مجلياً لموقف من المواقف السلبية التي تتم على هذا الطريق أو الشارع الطويل الممتد، ولكن شيئاً فشيئاً ومع تقدم مواقف الشاعر ورؤاه من مشهد إلى آخر؛ تكتشف أن الشاعر الذي يبدو متلهفاً لكشف هذه السلبيات؛ يتسع عنده مفهوم الرؤية - فيما أزعم - ليتجاوز الدلالة الظاهرة للطريق الدائري؛ ليتصاعد الإحساس به عبر المقاطع الأخيرة إلى أن يكون هذا الطريق الدائري رمزاً للشارع العربي في المدن العربية، لتبدو هذه الصور السلبية رموزاً ودلالات سلبية لِمَا تَعُجُّ به الساحة والمدن العربية من هذه الصور بشراً ومواقف ورؤى.

ومما قد يقوي هذا الزعم عندي؛ أن كل مقطع من مقاطع القصيدة يبدأ بهذا السطر الشعري: «أيها الأسودُ السائغُ السُّمِّ». وظاهر المعنى قد

ينسحب إلى الإسفلت المقطرن بالقطران الأسود؛ بما يعكس حالةً غائمة منذ مطلع القصيدة بحالة من التوتر/ القلق/ الاغتراب.. ومعانٍ أخرى؛ يمكن أن نكتشفها عبر معايشة القصيدة تحليلاً. يبدأ الشاعر المقطع الأول من القصيدة قائلاً:

أيُها الأسودُ السائغُ السُمّ

لا تنتهِ..،

كلما غُيّبتْ

في التواءِ جسورِكَ

سيّارةٌ

علمتُ المحطّاتِ أشْرِعَةً

والمساءَ

بحورْ

وإنْ مَرَّ من جانبي فتيةٌ

تُبَدّدُ أنغامُهمْ جِلْدَةَ الليلِ

أيقنتُ أنَّ:

الحياةَ الجُنونْ

إن تلك الرؤية التشخيصية للطريق الدائري في صورة إنسان يتجرَّع السُّم مستسيغاً إياه ؛ لتكشفُ عما خلفها من إحساس بمشاعر غير راضية؛ وكأنه يشارك هذا الدائري حالة من القهر والخنوع، ثم يأتي أسلوب النهي «لا تنته» ليعكس حالةً أخرى من التوتر؛ توحي بالتناقض حيال إنسان يستعذب آلامه وتجرُّع سمِّه، وتزيد نقاط القطع بعد قوله (لا تنتهِ..)، من تجذُّر حالة الإحساس الغامض باللانهاية التي يريدها. ومع

هذا المقطع تبدأ أول لقطة لتجسيد الإحساس بالقلق والاضطراب. فكلما ابتلع التواءٌ من التواءات الدائري سيارةً تحوَّل الإحساس بالمحطات في رؤية الشاعر إلى أشرعة.

وإذا علمنا أن المحطات تكون دائماً للتوقف الذي يعني الشعور بالأمان/ سلامة الوصول/ النهاية؛ فإن تحول المحطات إلى أشرعة غير مطوية - عبر هذا التشبيه - لتوحي بسرمدية السير التي أرادها الشاعر في استعذاب للألم؛ علاوة على أن الأشرعة غير المطوية هنا للتوقف تزيد من إحساسه بمصير غير مأمون العواقب؛ خاصةً إذا عرفنا أن هذه الأشرعة - عبر تشبيه آخر- تسير في بحور من المساء أو مساء من البحور تشبع ظلمته أجواءه انقباضًا وقلقاً. وهنا يغدو الإحساس بالسيارات المبتلعة في التواء الجسور سفنًا ضالةً في إحساس الشاعر؛ ليس لها مرافئ ولا محطات.

ولكي يزيدنا الشاعر إحساساً بالتوتر وعدم الأمان؛ جعل صورة الفتيان الذين يمرون بجانبه بسياراتهم وهم يغنُّون في صخب؛ يغيِّرون جلدة الليل (سواده) بغنائهم؛ على أمل خفيّ من الشاعر - تخلعه هذه الصورة التشخيصية - في أن تتبدد مع جلدة الليل مخاوفه التي تساوره. ولكنه يوقن أن ما يفعلونه لا يتجاوز حالةً وطقساً من طقوس الجنون؛ حيث تتساوى الحياة عنده - وربما عندهم - مع الجنون. حيث لا أمانَ لهم ولا للشاعر؛ الذي ظنَّه في غنائهم.

ومع المقطع الثاني تبدأ لقطة متوترة جديدة، تتخذ من التواءات الطريق إيحاءً لفكرةٍ جديدة.

أيُّها الأسودُ السائغُ السُّمّْ

لا تنتهِ...

لديغكَ

مازالَ فوقَ الرَّصيفِ

يفتّشُ في قشرةِ الأرضِ

عمَّا يريدُ

هنا

وهناكْ

عن بقايا رغيفْ

ويتصاعد مع هذا المقطع الخط الدرامي في القصيدة؛ حين توحي التواءات الدائري إلى الشاعر بتلوي الثعبان؛ على نحوٍ يصير فيه الشاعر للدائري/ الثعبان لديغاً، ولكنْ للجوع الذي يجسِّده الدائري مكاناً لمهلكته؛ حيث يفتّش فوق أرصفته وعلى قشرة أرضه من قريب وبعيد، هنا وهناك عن بقايا رغيف يسد جوعته في تيهه المظلم.

وإذا ما بدأ شعورنا يتجاوز الإحساس بالدائري مكاناً واقعياً إلى الدائري مرمَّزاً به؛ فإننا يمكن أن نتخيله رمزاً للشارع العربي الذي يعاني حالة اقتصادية متردية؛ لا يجد أبناؤه حيالها ما يسد رمقهم لعدم التكافل والتكامل الإنساني بين أبنائه بسبب ما تعج به بعض الشوارع العربية/ المدن العربية من لصوص يأكلون مقدرات الثروة، وينهبون حق الفقراء المحتاجين لأقل ما يقيم أودهم. وربما قرَّب إلى تصوري الذي أزعم المقطع الثالث التالي:

أيُّها الأسود السَّائغُ السُّمِّ

حتَّى عليكَ

تُلاحقُني
عيونُ القِططْ
بعدَ أنْ أعْمَلَتْ
مخالبَهَا
في دجاجِ المدينةِ
ثُمَّ التَوَتْ
وقالتْ شَطَطْ

يؤكد هذا المقطع شيئاً مهماً آخر في تعاضد درامية الأحداث؛ حيث تتجلي الوحدة العضوية والنفسية بين مقاطع القصيدة؛ بما قد يدعم ما ندعيه من تجاوز ما يطفو فوق بنية النص السطحية من معانٍ ودلالات إلى الترميز من خلال بنيته العميقة. فإذا كان الشاعر/ المواطن العربي قد أعوزه فوق أرصفة الدائري بقايا رغيف يسد جوعه تعبيراً عن الحالة الاقتصادية المتردية للشارع العربي. فإن هذا المقطع يأتي مبيِّناً سبب تفشي هذه المجاعة.

وهنا يستغل الشاعر معطيات ومفردات المكان مثل: (عيون القطط- دجاج المدينة)؛ ليسقط عليها ما قد يوحي بما أراد تجسيده ترميزاً. حين نعلم أن «عيون القطط» في المفهوم الواقعي (بعد أن فقدت دلالتها المجازية على ألسنة العامة) تعني تلك الإشارات الضوئية المزروعة في الطرق لتهتدي السيارات بضوئها استبصاراً للمخاطر ومن ثَمَّ تجنبها. ولكن الشاعر يتجاوز هذه المعاني إلى ما توحي به رمزاً، لتغدو عيون القطط رمزاً لعيون اللصوص الذين تشبه عيونهم عيون القطط السمينة التي شبعت من أكل دجاج المدينة. وهنا يسمو دجاج المدينة إلى حيز الرمز

بديلاً عن حقيقة الدجاج بوصفه طعاماً سائغاً لأي جائع؛ فيصير رمزاً لحق المواطنين الذي يأكله هؤلاء اللصوص الوحوش؛ حيث يعملون مخالبهم في دجاج **المدينة** التي يتسع بها الرمز إلى أن تكون رمزاً للمواطنين أنفسهم، وتتسع **المدينة** هنا لا لأن تكون **المدينة المنورة** فقط التي اغتنى هؤلاء اللصوص بما سلبوه منها؛ بل لأن تكون رمزاً لأمكنةٍ عديدة قد تشمل كثيراً من المدن العربية.

ولكي يقوى هذا الزعم التأويلي؛ فإن الشاعر أراد – إمعاناً في إظهار جشع القطط – تصويرها في صورة مَنْ لا تكتفي طمعاً بسلب أصحاب الحقوق حقوقهم. بل إنها تتابعهم لتخطف ما تبقى لهم من أرغفة على الطرقات / المتاهات؛ قبل أن تهرب ملتوية وتقول شططاً. وهنا – وعن طريق الإيحاء – يوقفنا الشاعر على مفارقة فادحة. فإذا كان من المفترض أن يُلاحَق اللصوص أو القطط السمان بما سلبوه فاغتنوا من دم الشعب؛ فإن القطط هي التي تلاحق المواطنين، وتهرب في أمان دون أن يلاحقها أحد، بعد أن عاثت في الأرض فساداً. وكأن الشاعر يُدينُ مَنْ تركوها على هذا النحو إفساداً في الأرض. وربما يقوّي هذا الزعم المقطع الأخير.

أيُّها الأسود السائغُ السُّمُّ

لا تنتهِ..،

تَمَدَّدْ... تَمَدَّدْ

إلى عَالَمٍ

لا يَشُلُّ القُوَى

أو يَسُدُّ الدُّروبْ

شُقَّ صدرَ الرِّمالِ

وأصْلِحْ بِهِ...

مُضْغَةً فاسِدَة

لعل هذا المقطع الأخير الناطق بعبقرية وخصوصية المكان (الطريق المديني الدائري)؛ يقرِّب إلى المتلقي ما زعمته من كون الدائري هنا كان رمزاً للشارع العربي المضطرب. إن الصفراني بطلبه إليه في قوله: «لا تنته» يجلِّي هنا حالةً من الأمل؛ على عكس تكرار أسلوب النهي في المقاطع السابقة وما كان يحمله من مشاعر الألم والتِّيْه. إنه يعقب النهي - الذي يوحي هذه المرة بالأمل - طلباً يمثِّله فعل الأمر «تمدَّدْ - تمدَّدْ». ولكن إلى أيِّ مدى، وبأيِّ كيفية ؟!.

إن الصفراني بوصفه مواطناً عربياً ينتمي إلى **المدينة المنورة المقدسة** يجلِّي روح المكان أملاً، حيث يطلب من هذا الدائري أن يبدأ امتداده من بقعته المقدسة **المدينة المنورة** إلى ما لا نهاية.. إلى كل العالم، على أن يبدأ الامتداد منها. ولكن ما كنه هذا العالم الذي تمناه؟! إنه عالم يبدأ عربياً إسلامياً، ويمتد إلى سائر الدنيا؛ حيث لا حدود تشل القوى عولمةً وعلمانيةً، أو تسد دروب الفكر تواصلاً بين قراه.

إن الدائري يشخصه الشاعر هنا أقرب ما يكون إلى مارد يبتلع قرى العالم الظالم القاهر، مطالباً إياه أن يشقَّ صدر الرمال التي تعبر عن هويتنا؛ حيث عبقرية الصحراء، التي ولدت محمداً صلَّى الله عليه وسلَّم، وأمته من ذرية إبراهيم عليه السلام، ليغدو صدر الرمال بعد شقه منقًّى ليسع العالم العربي صفًّا واحداً فيصلح فيه ما غيرته الخصومات والأحقاد وشياطين الإنس فغدا مفرَّقاً.

ويمكننا أن نزعم مرة أخرى أن هذا المقطع الأخير يأتي متناصاً -

في خطاب ديني - مع ما لا حصر له من أحاديث للرسول صلى الله عليه وسلم. بدءاً من شقِّ الصدر لإخراج ما في صدر العالم العربي من مضغة الأحقاد؛ ليستبدل قلوب أبنائه الفاسدة بأخرى تنزع منها فساد الضغينة والأحقاد. وهنا تتناص صورة الشّقّ مع ما جاء من حديث الرسول عليه الصلاة والسلام الذي يرويه النعمان بن بشير عنه صلى الله عليه وسلم «... ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب»(33).

وعبقرية **المدينة** مكاناً تغدو - من رؤية الشاعر إليها - محوراً للعالم والكون بوصفها مكاناً مستثنًى. تصدقه قبل أمنيات البشر أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم. فمما يرويه عنه أبو هريرة رضي الله عنه: «أُمرتُ بقرية تأكل كل القرى، يقولون يثرب، وهي **المدينة**، تنفي الناس كما ينفي الكير خبث الحديد»(34)، والمقصود بقوله الطاهر: (تأكل القرى) «تغلبهم، كنّى بالأكل عن الغلبة، لأن الآكل غالب على المأكول، وقيل... المراد غلبة الفضل، وأن الفضائل تضمحل في جنب عظيم فضلها، حتى يكون عدماً»(35).

* * *

من خلال ما حللناه من بعض قصائد الديوان السابقة كشفاً لتجليات شعرية المكان والزمان؛ استبانت مضامين معلنة وأخرى مسكوت عنها ؛ وكان سبيل الشاعر إلى بثِّها للمتلقي أدوات فنية، نجح من خلالها أن يجعلها متواشجة مع مضامينه تحقيقاً لشعرية النص. وكان من أبرزها: التشكيل بالصورة ووسائلها؛ ومن أبرزها: تراسل الحواس والمفارقة التصويرية والتجسيد والتشخيص، وكذلك التشكيل بالتناص؛ وبخاصة التناص الديني واستدعاء الشخصيات التراثية. والحق أن هذه الأدوات كانت ناجحة إلى حد مقبول في إقرار هذه المضامين عند المتلقي

من خلال خطابات دينية تواشجها خطابات شعرية تسير نحو الاتجاه الرومانسي.

وقد استطاع الشاعر من خلال التجديد في رؤى هذه الخطابات؛ أن يكون متسقاً مع معطيات ومفاهيم الشعرية؛ وإن كان قد وقع في بعض المطبَّات على مستوى الشكل؛ والتي سوف نكشف عنها في نهاية البحث. وسنحاول فيما تبقى من صفحاته أن نستجلي هذه الرؤى.

* * *

في قصيدة «تذكار»[36]؛ يتلاقى المكان بالزمان لتتضح خصوصيتهما وشعريتهما تشكيلاً بالصورة التي تبرزها المفارقة التصويرية والتشخيص والتجسيد والتجريد ، علاوة على التناص القرآني. كل ذلك من خلال طقس قديم متجدد هو طقس الوقوف على الأطلال؛ بوصفها موطناً لتداعي الذكريات وما يريد الشاعر المعاصر أن يسقطه عليها. والحق أن للرومانسيين المعاصرين فضل إحياء هذا الطقس في روائع لا تنساها ذاكرة الشعرية المعاصرة؛ ولعل أبرزها رائعة إبراهيم ناجي «الأطلال». يقول الصفراني من قصيدته «تذكار»:

... وانهارَ الدارْ

بشموخٍ

ظلَّتْ عالقةً

بجدارِ الجارْ

رَسَمَ المصباحُ بها ألقاً

دُرِّيَ اللَّمْعَةِ يَكْتُفُهُ

جمعُ الأسرارْ

ألَقٌ

يكتُبُني بوحاً

وشِعَارَ صَبِيٍّ

فوقَ جدارْ

يقف الشاعر أمام أطلال داره المتهدمة، فتستوقف بصرهُ وجوارحَه مشكاةٌ ظلّت معلّقة بجدار بيت جاره في شموخ؛ يعكس مدى اعتزاز الشاعر بهذه المشكاة محط تذكاره. ومع تداعي الذكريات في أرضٍ مقدسة في ذهن شاعر مدينيٍّ مسكون بالقرآن؛ يسمو الصفراني بالمشكاة – عبر تناص قرآني – من كونها مشكاةً كأيّة كُوَّة، إلى المشكاة القرآنية المقدسة؛ حيث يستدعي محفوظنا معه قوله تعالى من الآية الخامسة والثلاثين من سورة النور ﴿**اللهُ نورُ السمواتِ والأرضِ مثلُ نورِه كمشكاةٍ فيها مصباحٌ المصباحُ في زجاجةٍ الزجاجةُ كأنها كوكبٌ دُرّيٌّ يُوقَدُ من شجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ...**﴾ الآية.

ويتشرب محفوظ الشاعر الآية، حيث « ﴿**مثل نوره**﴾ الذي يهدي إليه، هو نور الإيمان والقرآن في قلوب المؤمنين ﴿**كمشكاة**﴾ أي: كوَّة فيها مصباح، لأن الكوَّة تجمع نور المصباح؛ بحيث لا يتفرق ذلك ﴿**المصباح في زجاجة الزجاجة**﴾ من صفائها وبهائها ﴿**كأنها كوكب درِّي**﴾ أي مضيء إضاءة الدُّرّ ﴿**يُوقَدُ**﴾ ذلك المصباح الذي في تلك الزجاجة الدريّة ﴿**من شجرة مباركة زيتونة**﴾ أي يُوقَد من زيت الزيتون الذي ناره من أنور ما يكون »(37).

ويتخذ الشاعر من التناص القرآني مع معنى الآية ما يستشرف به ألق نور المصباح؛ الذي خلّفته مشكاة داره؛ إلى نور ربَّاني درِّي اللمعة؛ ليخلع عليه قدراً من الجلال والقداسة؛ بوحي يستقبله المتلقي من روح

المكان، ثم يربط الشاعر هذا النور الدنيوي الطاهر بعالم الطفولة الطاهر البريء؛ بين أطلال المكان. وهنا تربط المفارقة التصويرية بين عالمين: فيزيقي، وميتافيزيقي.

فعلى الرغم من أن لمعان الألق الدريّ يكتنفه ما يجمعه من أسرار خالق الكون في عجائب مخلوقاته كنوره الدرِّي؛ فإن هذا الألق تُفَضُّ مغالبقه وأسراره لعالم الطفولة البريء - عبر مفارقة تصويرية -؛ حين يكتبُ عالَمَ الشاعر/ الطفولة بوحاً بريئاً، ليصير الألق هو البوح البريء، وهو أيضاً الشعارات والعبارات التي يكتبها الأطفال ذكرياتٍ فوق الجدران.

إن الألق/ الطفولة/ البراءة؛ تتجلى في صورةٍ بين التجسيد والتجريد؛ حين يتحول من مجسد بالرؤية إلى مجرد جسَّده الشاعر؛ وأعني (البوح) في صورة شعارات جميلة وبريئة؛ يكتبها الأطفال ذكرياتٍ على الجدران. ثم ينتقل الشاعر إلى رصد مفردات وأشياء أخرى تأتي رمزاً لعالم الذكريات التي تتداعى معها:

في ركنِ المشكاةِ كتابٌ...،
مِسبَحَةٌ
كُوزٌ
وسوارْ
يلتفُّ بمِعْصَمِ أيّامي
ويرِنُّ
يَرِنُّ
كبدءِ نَهَارْ

وحينَ يَهُزُّ الجِذْعَ بذاكرتي

أسَّاقَطُ

مِشْواراً

مِشواراً

مِشوارْ

ومع الأشياء التي تقبع في ركن المشكاة رموزاً للذكريات؛ تتجلّى قداسة وبراءة المكان، فالكتاب قد يكون القرآن، والكوز بساطة الأشياء التي نحتاجها. ويقف الشاعر مع السوار؛ ليربط به بين تجليات المكان والزمان؛ حين يدور على الزمن وبالزمن ملتفاً - في صورة تجسيدية - على معصم أيامه/ زمنه الجميل الفائت.

ولرسم شعرية الزمن الفائت الذي احتواه المكان المقدّس وعاءً؛ نرى الشاعر يتوسّل بتراسل الحواس عبر صور بسيطة ومعبرة تجعل المتلقي يعايش ذكرياته. ذلك أن سواره الملتف في براءة وحميمية بزمنه يرنُّ مسموعاً، ليتلقاه إحساسه مرئياً كبدء نهار يعلن عن ميلاد جديد. ومن غير شكٍّ؛ فإن الإحساس بالمسموع مرئياً هنا؛ يقوّي الإحساس بقيمة الزمن وبخاصة إذا كان كبدء نهار.

ومع تكنيك الارتداد للخلف flashback - ومع تناص قرآني جديد - تتجلى قيمة جديدة للمكان والزمان؛ وذلك حين تهتز مع هزّة السوار - الذي صار رمزاً لإثارة الذكريات - ذكرياته مرتدةً بالزمن إلى الخلف. وهنا تتحول إلى نخلة مباركة كنخلة هزّتها مريم عليها السلام. لأنها ذاكرة لا تحمل إلا براءة/ حميمية/ بكارة؛ بوحي من روح المكان.

وهنا يستدعي محفوظنا مرة أخرى مع الشاعر قوله تعالى في الآية الخامسة والعشرين من سورة مريم: ﴿وهُزّي إليك بجذْعِ النَّخْلةِ تُسَاقِطْ

عليكِ رُطَباً جَنِياً﴾، فإذا كان المتساقط على مريم «رطباً لذيذاً نافعاً من التمر» فإن الشاعر جعل ما يتساقط من ذاكرته لذيذاً نافعاً من الذكريات؛ التي تردُّه للزمن الفائت الجميل؛ فيتساقط للخلف - في مفارقة - «مشاوير»؛ هددها الشاعر - في هندسة شكلية نحوية - بصحبة الحال التي كررها مرات ثلاث:

«مشواراً - مشواراً - مشوارْ»

وقد جاءت لفظة «مشوارْ» الأخيرة ساكنةً مع المشوار الأخير؛ معبرةً عن حالٍ من النشوة والوصول إلى قرار الذكريات الجميلة. التي تبدأ بجني ثمار اللَّذة مع المشوار الأخير.

وحين يُفيق الشاعر الحالم مع ذكرياته الرومانسية على واقعه المر يستغيث بمشكاته مرة أخرى قائلاً:

يا لَلمِشْكَاةِ إذا عَلَقَتْ
وانهارَ الدَّارْ
ستظلُّ تُسَاقِطُنِي أبداً
وأظلُّ أُعَلِّقُهَا تذكارْ

وتنتهي القصيدة بالمشكاة مُسْتَغَاثاً بها؛ كما بدأت بها محطاً للذكريات؛ حين يستيقظ وعي الشاعر أمام حقيقة انهيار الدار فيستغيث بالمشكاة/ الطلل الباقي من ذكريات جميلة لداره القديمة التي يسكنها. إنه لن يستسلم لمرارة الواقع لو انهار جدار الدار الذي يحملها، لأنها ستظل تذكاراً عالقاً بروحه، تساقطه في استعذاب سرمدي كما يحب إلى ماضيه الجميل؛ مادامت متشبثةً بروحه.

رغم ما تمثله القصيدة للباحث من تصوير يتراوح بين البساطة

والغموض الذي يكتنف بعض شفراتها؛ فإنها تظلُّ في حيِّز أفق انتظار القارئ الذي تعوَّد على هذا النغم والبوح الرومانسي من الشاعر عبر ديوانه، وإن اتسم بشيء من الجدَّة في رؤية الزمان والمكان؛ سعياً إلى الترميز الذي استعان بالمفارقة وتراسل الحواس والتناص لفك شفرته.

وإذا ما أراد القارئ/ المؤول/ المتلقي؛ أن يستبدل أفقاً آخر لانتظاره بوصفه مشاركاً في إنتاجه وفق نظرية التلقي؛ فيمكن استرشاداً بهذا السبيل أن نسمو بالترميز درجات أوسع أفقاً؛ حين نرمز - في تأويل آخر - بالدار المنهارة لفلسطين المحتلة أرض الزيتون المبارك الذي يضيء مشكاة الأقصى الجريح - في هدي التناص القرآني السابق -، ونرمز بجدار الجار لسوريا الجولان المهددة من أمريكا اليهود. وتبقى المشكاة دوماً رمزاً لسرمدية النور والأمل الباقي؛ الذي نعيش من أجله؛ يتبدَّى مرة ويخبو مرة وسط الدمار والخراب الذي حل بها، وكأن المشكاة رمز آخر للصمود وسط هذا الدمار. وفق هذا التصور يمكن إعادة قراءة/ تأويل القصيدة. غير أن طبيعة بحثنا لا تحتمل هذا الآن.

* * *

وفي قصيدة «إنجازات أُحَيْحَة بن الجُلاح الأوسي»[38] تتفاعل الرؤية والأداة لإبراز شعرية كل من المكان والزمان؛ من خلال الاستدعاء التناصي لشخصية مدينية من الجاهلية؛ هي شخصية أحيحة الأوسي. يستدعيها الصفراني بوعي شديد؛ ليسقط على هذه الشخصية كل ما يريد، بعد أن ألبسها ثوباً مدينياً معاصراً.

وشخصية أحيحة كما عرفنا من كتاب تراثي «كالأغاني»[39] غنية ومتناقضة؛ فهو شاعر مشهور، وعلى المستوى الإنساني هو ماكر ذكي يستغلُّ ذكاءه في الخبث والخداع؛ فهو الذي حيَّر تبَّع اليمن وقاتَلَهُ؛ وفي الجانب الآخر هو مرابٍ شحيح على ماله يأكل أموال الناس بالباطل

ليتعالى بالبنيان من دم أصحاب الحقوق.

ويركز الصفراني على جوانب سلبية من هذه الشخصية التي ورد ذكرها في كتاب الأغاني؛ ويتمثلها خبراً يدخله في نسيج قصيدته متناصاً مع هذا الخبر؛ ليعيد به إنتاجية نصِّه المعاصر، مسقطاً على الواقع السلبي الاجتماعي، والتغير الحضاري الوجداني الذي أصاب **المدينة المنورة**.

ومما تمثَّله الشاعر من ذكر خبره أن «أحيحة كان إذ ذاك سيد قومه من الأوس، وكان رجلاً صَنَعاً للمال شحيحاً عليه يتبع بيع الربا **بالمدينة** حتى كاد يحيط بأموالهم وكان له تسعٌ وتسعون بئراً كلُّها ينضح عليه، وكان له بالجرف أصوار من نخل قلَّ يوم يمرُّ به إلا يطلع فيه، وكان له أُطُمَانِ: أطُمٌ في قومه يُقَالُ له المُستَظِلُّ، وهو الذي تحصَّن فيه حين قاتَلَ تُبَّعًا.. وأطمه الضَّحيان بالعصبة في أرضه التي يُقَالُ لها الغابة، بناه بحجارة سود وبنى عليه نبرة بيضاء مثل الفضَّة، ثم جعل عليها مثلها يراها الراكب من مسيرة يوم ونحوه، وكانت الآطام هي عزُّهم ومنعتهم وحصونهم التي يتحرزون فيها من عدوهم...»[39].

يقول الصفراني من قصيدته «إنجازات أحيحة بن الجُلاح الأوسيّ»[40]:

بطيبةَ حيثُ استنارَ الضِّيا:
وأدركتِ الشمسُ معنى العُمومْ
وحيثُ مَشَى خاتَمُ الأنبيا:
أنَاخَ البِلى والظلامُ الظَّلُومْ
تَمَدَّدَ في المُسْتَظِلُّ المسا:

يُقَلِّبُ ناظِرَهُ في النجومْ
مبادؤُه: شُحُّهُ والجَفَاءْ
ومالٌ مقيمٌ بقلبٍ كَتُومْ
مواهبُهُ: رغبةٌ في الثَّراءْ
يحُوزُ بِهَا خُبْثَ كلِّ الخُصُومْ
سَبَى ما حَوَتْ من نخيلِ قُبَاءْ
وماءَ العوالِي النَّقيَّ الجمومْ
وشَرَّدَ أبناءَهَا في العَرَاءْ
لِتُسلِمَهُم للتُّخُومِ التُّخُومْ

إذا مانظرنا وفق منظومة «التناص» إلى النص الذي ورد فيه ذكر أحيحة في كتاب «الأغاني» بوصفه نصاً موازياً para Text؛ وربطناه بالجزء السابق من قصيدة الصفراني؛ فإن هذا سوف يفجّر طاقات دلالية مهمة في النص. وبخاصة إذا ما تمثلنا معه مفردات المكان وقيمتها التاريخية الزمانية.

وقارئ القصيدة مجتمعة يراها قائمة على مفارقة تصويرية كبيرة؛ تتمثل بين زمنين ورؤيتين حضاريتين متباينتين؛ قديمة عظيمة، وآنية مُسْتَمْسَخَة بفعل من لا يراعون في الله صانع عبقرية المكان المقدس (**المدينة المنورة**) إلاً ولا ذمَّةً. وداخل هذه المفارقة؛ تأتي مفارقات صغيرة بين أبياتها، تعمّق فداحة هذه المفارقة الكبرى، التي يتوسع بها الشاعر من خلال خطاب اجتماعي ونفسي - وربما خطاب آخر مسكوت عنه -. «والمفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض.. والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار

الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل»[41].

ويبدأ الجزء السابق من القصيدة بإحدى هذه المفارقات. فإذا كان من المفترض أن يكون الطيبون هم ساكني **طيبة**؛ التي وطئها خاتم الأنبياء، صلّى الله عليه وسلم وأفاض فيها نوره الذي أدركت الشمس معه معنى العموم ؛ فإننا - في حيز مفارقة فادحة في عصرنا الحالي - نرى ساكنيها رموزاً للبلى تتمثّل في الظلام والظُّلم.

وهنا تلعب مسميات الأماكن دوراً مهماً في صنع شعرية النص وتعميق فداحة المفارقة من خلال مسمَّى المكانين: «**طيبة**» و«المستَظل». **فطيبة** (ومثله طابا) هو اسم **المدينة المنورة**، والذي سمَّاها بهذا الاسم هو الرسول عليه الصلاة والسلام في حديث شريف «عن أبي حميد رضي الله عنه قال: أقبلنا مع النبي صلى الله عليه وسلم من تبوك حتى أشرفنا على **المدينة** فقال: «هذه طابة»[42]. وعن «**طابا**» و«**طيبة**» يخبرنا شُرَّاح الحديث أنهما «مشتقان من طَيِّبَ، لطيب ترابها، وهوائها، وساكنها، وطيب العيش بها»[43].

في مقابل «**طيبة**» وما يحمله اسمها تراباً وهواءً وسُكْنى؛ يأتي «المستظل» - وهو اسم لأحد آطام أحيحة كما ورد في نص الأغاني - رمزاً للظلمة والظلم والفتن واغتصاب الحقوق، وقد زاده سلبيةً ما حمَّله به الشاعر؛ حيث أناخ فيه البلى جملاً ومعه الظلام الذي يفارق نور **طيبة**، والظلم الذي تجسَّد في شخصية أحيحة الشحيح بما لديه من مال يكنزه ظلماً وعلواً في الأرض. و«المستظل» هنا اسم يحمل تورية بين معنيين متباعدين للمكان؛ أحدهما اسم أطم أحيحة القديم، والآخر «المستظل» المعاصر لأحيحة الرمز لكل مَنْ تاجَرَ بأرضه، وأهلَكَ نخلاً وزرعاً كان يظلّل الحرم من أجل الشراء الفاحش، فكان مستظلاً آمناً متجذراً في الأرض بنخله الذي ينطق بأصالة المكان الذي يتجذر فيه؛ ربما من آلاف السنين.

ويأتي «المساء» هنا رمزاً آخر من رموز الظلم التي تصاحب أحيحة المعاصر؛ الذي صوره الشاعر يراود بناظره حتى النجوم في السماء؛ ليمتلك أمرها - لو طال ذلك - كما امتلك «المستظل» مادامت مبادئه النفعية هي الشُّح وجفاء القلب والمشاعر، ومواهبه الرغبة في الثراء وإن بذل خبثه ليستحوذ على مال خصومه. ولا يفيد من كان هذا خلقه أن يسبي وهو المرابي كل نخيل «قباء»؛ ذلك المكان المقدّس الذي بُني به أول مسجد أُسِّسَ على التقوى؛ مشرِّداً أبناءه في العراء. ولعل الصورة التجسيدية لاستحواذ الخبث، والتشخيصية لسبي النخيل كانتا معبرتين عن استقراء سايكولوجي صادق لدخيلة نفس كل أحيحة معاصر يقتدي خلقه بأحيحة القديم.

ومما يعطي المفارقة السابقة إحساساً أكثر فداحةً في رحاب تجليات المكان: أن الرسول الكريم أعظم مستقرئ للتاريخ والذي لا ينطق عن الهوى؛ كان مدركاً أن الزمان القادم (ربما زمننا) سوف يحوي أكثر من أحيحة ممن يتعالون في البنيان / الآطام فيثيرون الفتن؛ «فعن أسامة رضي الله عنه قال: أشرف النبي صلى الله عليه وسلم على أُطُمٍ من آطام المدينة، فقال: «هل ترون ما أرى؟ إني لأرى مواقع الفتن خلال بيوتكم كمواقع القطر»(44)، ومعنى الحديث الشريف على هذا النحو لم يكن بعيداً عن قصيدة الصفراني.

ويمكن أن تتعمق الرؤى السابقة من قراءة هذا الجزء الثاني الذي اخترناه من أبيات القصيدة؛ حيث يقول:

وَفَى لمبادئِهِ في مَضَاءْ
وجسَّدَها في بناءِ الأُطُومْ
فذَاقَ الوبالَ بها الأوفياءْ

وتـــخــــلٌ يُـصـلّـي وشـيـخٌ يـصُـومْ

وهكذا؛ تتحول مبادئ أحيحة المعاصر الذي هو وفيٌّ لها مجسَّدةً في بناء الأطوم؛ بوصفها مواطن للفتن القائمة والمتمثلة في السلب من مال الفقراء المعوزين. ليذوق الوبال ساكنوها؛ الذين بُنيت الأطوم/ الفنادق ذات النجوم على أنقاض بيوتهم/ أحلامهم عنوةً، ربما مقابل مبالغ من المال لا تساوي الرؤية الحضارية والروحية الدينية للمكان كما يراها شاعر كالصفراني. حتى إن هذه الرؤية تتضخم؛ ليتسع الإحساس عنده بالوبال الذي حلَّ **بالمدينة**؛ حين جعله يشمل نخلها الذي شخَّصه في صورة مُتَبَتِّل يصلي في المكان الطاهر ويسبح بحمد ربه، ويشمل أيضاً الشيوخ الرُكَّع الصائمين.

وهنا تستوقفنا رؤية مهمة تتعلق بوجدانيات وروحانيات المكان عند شعراء مكّة والمدينة؛ وهم يرون ذكرياتهم تأكلها منجزات المعمار توسعةً للحرمين؛ وبخاصةٍ الرومانسيين منهم. وهذه نقطة وفكرة سلطت عليها الضوء في بحثي الذي أشرت إليه عاليه.

وتنقسم الرؤية السابقة عبر فريقين من الشعراء؛ الأول شعراء كالصفراني يرون أن في هذا تعدياً على روح المكان من أجل الجشع المادي؛ الذي لا يراعي في المكان قداسةً ولا حضارةً؛ كما هي الحال عند كل أحيحة قديم و معاصر؛ حين يلقي بأهل الحرم الذين هم في رباط مع الله بعيداً عن المكان؛ من رضي ومن لم يرضَ؛ بعد أن هُدِّمَتْ بيوتهم التي تشبَّعت بعبق وروح المكان. أما الفريق الآخر؛ فلا يرى في ذلك غضاضةً، مادام التطوير لا يظلم حضارةً ولا بشراً ولا مكاناً.

من الفريق الأول من شعراء مكة؛ محمد عبد القادر فقيه؛ الذي يخاطب صديقه المكّيَّ الشاعر عبدالعزيز الرفاعي ناعياً ما حلَّ بمباني مكة

القديمة متحسِّراً على مدارج الأحباب قائلاً:

فمدارجُ الأحبابِ قد عَصَفَتْ بها أيدي المعاولِ تارةً (ودَرَكْتَرُ)
وغدت معابرَ للمشاةِ وبعضُهَا نفقاً به صوتُ الرياحِ يُزَمْجِرُ
يَهْنيكَ أنَّكَ ما رأيتَ ولن ترى مدناً على ظهرِالونائتِ تُبْحِرُ(45)

أما عبدالعزيز الرفاعي؛ فيرد على قصيدة صاحبه ولا يرى في رؤيته غضاضةً، بل يرى في التطوير والبناء الحديث مجداً تالياً ومنجزاً حضارياً، حيث يقول عن مكَّة:

أمُّ المدائنِ أنتِ سَمَّاكِ الذي من بيتِهِ ظَهَرَ النَّبِيُّ الأطْهَرُ
لا ضَيْرَ إنْ صنعوا لمجدكِ تالياً ياحبَّذَا إنْ جدَّدُوا أوطوَّروا

ولكن قد تظل لأمثال الصفراني رؤى خاصة وراء الأبيات مسكوت عنها. ولكن تماشياً مع الرؤى السابقة متمثِّلة في التعدي على روح المكان؛ ربما تعمق المفارقات التي تضمنها الأبيات التالية - والتي اخترنا أن نختم بها قراءتنا للقصيدة - الرؤى الظاهرة والمسكوت عنها.

تــوارتْ حــبــيــبــتُــنَــا فــي حــيــا
ولــفَّ مَــدَاهَــا الــبــهــيــجَ وجــومْ
ومــن بــعــدِ مــا لَــذَّ فــيــهــا الــبــقــا
وطــابَ الــلــقــاءُ اســتــحــالــتْ صَــرُومْ
مــشــيــتُ بــهــا كــالــغــريــبِ عِــشَــا
فــأمــســتْ بــقــلــبــي الــدروبُ كُــلــومْ
فــمــشْــطــتُــهَــا مــثــلــمــا الــلــيــلُ شــا

وأطْلقتُهَا في الصباحِ كبُومْ

....

....

وكانتْ وكنتُ لنا أصدقاءْ

وقَلٌ بهذا الزمانِ القُرُومْ

....

....

على البالِ أيّامُهُمْ والهَنَاءْ

مُضِيْفٌ يُسَائِلُ «كيْفَ العُلُومْ»

طواهَمْ مساءٌ وظلٌ «المساءْ»

يُقَلِّبُ نَاظِرَةٌ في النُّجُومْ

تظل صدمة الحضارة الحديثة - إذا صح هذا التعبير - تؤرق الصفراني المتيقن أن وراءها متكسبين على شاكلة أحيحة **يتطاولون** بأطمهم / فنادقهم حتى توارت **المدينة** وحرمها النبوي الشريف من بعيد - في صورة تشخيصية - في حياء وقد لفَّها الوجوم من هول الصدمة. ويعمق الصفراني ذلك بمفارقة جديدة؛ حيث استحالت **المدينة** التي كانت عامرة بأهلها صروماً مقطوعة من الصحبة والإيناس.

وهنا تبرز ذات الشاعر لتعطي لثلاثية المكان/ الزمان/ الإنسان؛ بعداً مهماً في إبراز هذه المفارقات. إذ إن الشاعر يمشي في **المدينة** - وهو أحد أبنائها - غريباً عن عِشَائِهَا الآهل بالناس والمحبة، ولكنه يسبغ على المكان ما تستشعره روحه، حيث تتحول دروبها - في صورة تجسيدية جديدة - إلى أشلاء جريحة. ويعطينا الشاعر صورة حركية معبرة عن

سأمه وقلقه واغترابه. حين يرينا كيف شاء له الليل - لا هو - أن يمشطها، وكأن الليل - شريكاً ورمزاً - شاهدٌ من شواهد الحزن على ما استحالت إليه **المدينة** العامرة بوماً نذيراً للخراب والاغتراب.

إن الشاعر - وهو ابن **المدينة** - يحيل نفسه مغترباً عنها؛ مع أنها الوطن الآمن لكل الناس من ساكنيها وغير ساكنيها. وما ذلك إلاَّ بفعل أباطرة المال الذين يثرون على حساب ما يبدو ظاهراً للناس على أنه منجز حضاري. وما هو في رؤية أمثال الشاعر سوى تعدٍّ على قدسية وعبقرية المكان. إنها لم تعد **المدينة** التي «يأخذ طابعها الاحتوائي لذلك التنوع من الأجناس عنصراً تأثيرياً في وصفها **بالمدينة** الاستثناء، والمكان الذي يعتبره الناس ملاذاً من لوعة الغربة، ووطناً تأمن فيه نفوسهم من الإحساس بفقد الوطن الأول»[47]، مادام يسكنها أمثال أحيحة؛ فيحيلونها دار اغتراب لساكنيها وغير ساكنيها.

ويختتم الصفراني قصيدته كما بدأها بما يجسِّر قيمة المفارقة التي قامت عليها. حيث لا صداقة تربط الناس كسابق العهد بالمكان/ **المدينة**، والزمان/ الماضي الجميل. إن المكان الأحيحيَّ بلفظ الزمان الجميل من ذاكرته، والزمان (أو هو الشاعر وأصدقاؤه) صار غريباً عن المكان الذي كان يجمع الأصدقاء، الذين كانوا زينة الدنيا. ولكي يتباسط الشاعر اجتراراً لذكريات هذه الأيام؛ نراه يستدعي سؤالاً تصوغه اللهجة السعودية بالتشكيل التالي «كِيْفْ العُلُومْ»؛ لتكون بساطته صانعةً لمفارقة مع البيت الأخير من القصيدة. حيث يطلُّ مساءان: أحدهما «مساء» بصيغة التنكير، يأتي رمزاً للزمن الجميل الغابر، وهو زمن الأصدقاء الذي طوته يد الاغتراب والسطوة. والمقابل الآخر «المساء» بصيغة التعريف. وهو الزمن الذي يرمز إلى أحيحة؛ مستدعياً دلالات الظلمة/ الظلم/ القهر/ اللصوصية، والدليل أن الشاعر أنهى قصيدته ببيت مكرر يدلُّ على

سرمدية المآل الذي آلت إليه **المدينة**؛ حيث لايزال أمثال أحيحة يعملون فيها معاول الهدم والاتجار بزعم الحضارة. إذ مازال المساء/ أحيحة يقلب ناظره في النجوم يراودها عن ضوئها، وقد تمدَّد في «المستظل»: (**المدينة** المغتربة المغتصبة).

إن ثورة المكان/ الزمان في هذه القصيدة؛ لم يقف معها الشكل الفني فقط شاهداً على رؤى الشاعر ومواقفه، بل كانت «الزماكانية» وفاقاً أو خلافاً؛ بين النقلة النوعية لطبيعة تغيُّرات الزمان/ المكان/ **المدينة** «مفهوماً ليس يُعْنَى فقط بالعناصر الدلالية في النص؛ وإنما أيضاً بالاستراتيجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القرَّاء والمؤلفون؛ خاصةً أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه «حوار» بين النصوص من جهة وبين المعرفة المسبقة لدى القراء والمؤلفين من جهة ثانية. وهذا التفاعل بين الطرفين يتأسس على «بنى» أدبية (البنى الزماكانية) هي نفسها بنى إدراكية ذهنية يستخدمها القارئ والمؤلف لتركيب - تاريخياً ونصياً - عناصر دلالية مختلفة ولكنها ثابتة»[48].

بقيت لنا على هذه القصيدة ملحوظتان مهمتان؛ ولكنهما ستجرانا إلى ما نختلف فيه مع الشاعر وشاعريته. الأولى تتعلق بالموسيقى وهندسة القصيدة، والأخرى بطبيعة التصوير الشعري.

فيما يتعلق بالموسيقى؛ فإن الشاعر قد اختار لقصيدته بحر المتقارب المشطور، وهو بحر سريع الإيقاع قد يتناسب هنا مع إيقاع السرد الذي استعاره الشاعر تكنيكاً من القَصِّ؛ ليبثَّ من خلاله - ومن خلال المفارقة التصويرية - ما آل إليه أمر **المدينة** بين زمنين وموقفين ورؤيتين. وقد لجأ إلى أن يبني قصيدته - ككثير من الرومانسيين - على تنوع وتماثل في آن واحد؛ فيما يتعلق بشكلها الهندسي، وقد يكون لهذا دلالته. فلو أننا رصفنا الأبيات التي ساقها الشاعر أفقيةً، وجعلناها

أبياتاً تامةً؛ لصارت قافيتها الأساسية همزةً، وهي تفعيلة (الضرب)، ولصارت تفعيلة (العروض) - في تقفيةٍ داخلية ميميةً -. ولو أبقينا على المتقارب مشطور الأبيات على نحو ما فعل الشاعر؛ لصار بحراً واحداً بقافيتين ورويين متباينين؛ وبخاصةٍ أن التفعيلة الأخيرة ستكون عروضاً وضرباً، وستكون مقصورةً على وزن «فَعُولْ». وكلا الشكلين غير معروف في الصور التي يأتي عليها بحر المتقارب[49].

وهذا على أية حال تجديد أقرب إلى الموشحات الأندلسية. وقد يكون لهذا دلالته في نتاج المعنى إذ لو تأملنا أبيات القصيدة لوجدنا أن أشطرها بُنِيَتْ على حرفَيْ رويٍّ مختلفين اسماً، ومتقاربين وصفاً من حيث هما صوتان؛ وأعني بهما الهمزة والميم.

فالهمزة كما يراها د. بشر «صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا بالمجهور»[50]، ويصفه نطقاً حيث «تُسَدُّ الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق الوترين انطباقاً تاماً، فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثم ينفرج الوتران فيخرج الهواء فجأةً محدثاً صوتاً انفجارياً»[51]، أما الميم «فتنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق به، فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم. ولكن يخفض الحنك اللين (الأقصى)؛ فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بالميم، فالميم إذاً صوت شفوي أنفي مجهور»[52].

والهمزة والميم على هذا النحو الذي يصفهما به د. بشر بوصفهما صوتَين وحرفَي رويٍّ في قصيدة الصفراني علاوة على أنهما ساكنان؛ لَيُناسبانِ ما يمكن أن يوحي به جو القصيدة من كمد وضيق مكتَّم وساكن في صدر الشاعر. كلما انطلق متفجِّراً عاد فسكن (مع سكون الروي) على غيظ وألم. فهو بين سرمدية الانفجار والهمس طوال القصيدة وحتى

نهايتها.

فإذا ما ربطنا بين طبيعة الهمزة والميم صوتين ضمهما بحر المتقارب، وبين إيقاع هذا البحر؛ لكان الإحساس بتجديد الشاعر مقبولاً في سعيه لإنتاج الدلالة. «فإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق، يحس معه السامع بالتَّحدُّر والمتابعة وتوالي الوقع. وهو بحر بسيط النغم مطَّرد التفاعيل منساب، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذُّذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر كما يقول بعض الباحثين»[53].

ورغم إيمان الباحث بأنه ليس ثمَّة علاقة بين أيٍّ بحر ومعنى بعينه؛ فإن الرؤية السابقة قد تتوافق مع طبيعة معنى قصيدة الصفراني؛ حيث يعدد فيها صفات أحيحة في سرد واضح.

* * *

ولكن الجانب الموسيقي لم يكن في كل قصائد ديوان الصفراني على هذا النحو من التوفيق. إذ كان ولع الشاعر الدائم بمحاولة التجديد في الشكل الموسيقي الخليلي موقعاً إياه أحياناً في مطبات تقف عائقاً لا يدع هذا الشكل يضيف جديداً إلى مضامين شعره ورؤاه.

وأول ما يمكن أن نلاحظه على الديوان؛ هو ميل الشاعر إلى تقفية قصائده حتى ما جاء منها على نسق «شعر التفعيلة»؛ وإن حاول أن يجدد في شكل وهندسة القصيدة العمودية. وبين هذا وذاك أوقع نفسه في مطبات البِدَع التي لا تقدم بديعاً. فوقف في منطقة الأعراف ، فلا هو حافَظَ على شكل القصيدة العمودية، ولا أضاف - فيما أظن - بما زعمه تجديداً في شكل القصيدة ما يضيف في إنتاج الدلالة، كما فعل في قصيدة «إنجازات أحيحة».

إن القارئ لقصيدة «توحُّد»[54]؛ وقد جاءت على وزن «الطويل»

وقافيتها نونية، يجد الشاعر رغم ذلك قد جعل كل بيت يمثِّل ما يشبه أن يكون مقطعاً مستقلاً. ربُّما ليوهمنا بأنه يجدد في الشكل العمودي ليصحَّ أن يُكْتَبَ على شكل تفعيلة. ولو أننا رصفنا ما جاء مفرَّقاً على أنه تفاعيل؛ لرددنا المحلول نظماً إلى المنظوم نظماً - إن جاز هذا التعبير - دون أن يضيف هذا الشكل إلى المعنى جديداً.

وإذا نظرنا إلى قصيدة مثل «وطني» وقد جاءت على وزن الكامل؛ لوجدنا الشيء نفسه مع كل أبياتها؛ والتي جاءت على صور البحر تامةً عدا البيتين الأولين. اللذين جاء أولهما بدوره إما مصرَّعاً في رؤية وتصورٌ أول، أو مشطوراً في رؤية وتصور آخر. أما الثاني فقد أسقط منه الشاعر تفعيلة كاملة. وفي النهاية لم يضف ذلك للقاريء سوى البلبلة العروضية.

ويقارب الشاعر بين القوافي التي تقع في منطقة الأعراف كما ذكرنا في قصائد مثل: «صباح العيد» و«تلك السنين» و«إياب»، حتى إن المتلقي لا يدري أهي عمودية أم من «شعر التفعيلة»؟!

* * *

وإذا ما عدنا إلى قصيدة «إلحازات أحيحة...» فيما يتعلق بالتصوير، وما قد يحيلنا إليه من استقراء لطبيعة الصورة في ديوان «المدينة» كله؛ فإننا سنجد أن الشاعر قد تميز برهافة مفردات قاموسه اللغوي داخل التشكيل بالصورة الغالب على ديوانه المتمثل روح المكان والزمان. إذ كان قاموساً تغلب عليه الألفاظ الرقيقة من خلال أصوات هامسة؛ رغم محدودية معجمه اللغوي وحصره في كلمات بعينها. ورغم ما تقدم فإن الشاعر كانت تعوزه أحياناً كلمات تنأى عن المهجور الذي كان يكلِّف القارئ عناء البحث عن معناها في بطون المعاجم؛ بما كان ينأى بالقاريء عن معايشة الصورة والتمتع بذكراها. ونسوق للدلالة على هذا من القصيدة ألفاظ مثل : الجموم - التخوم - صروم - القروم، ومما زاد

من استثقالها أنها كلمات قافية حيث هي القرار الذي يظل آخر ما يعلق بفكر وذوق المتلقي.

وهذا كله يحيلنا - في عجالة تقتضيها طبيعة البحث - إلى أن نتحدث ثانيةً عن طبيعة الصورة في الديوان. حيث تتراوح الصور فيه بين ما جاء خياله قريباً مباشراً في بوح رومانسي أقرب إلى تلك الصور المدرسية التي تلقّن للناشئة في المدارس شعراً، وبين أخرى فيها من بكارة الإبداع أو إعادته ما يشمل قصائد بأكملها؛ من حيث البناء والغموض الشفيف. ويمكن أن تتجلى مثل هذه الصور في قصيدتين مثل: «القناع»[59]، و«تذكار» التي حللناها.

وتسوقنا القصيدة السابقة إلى ملحوظة مهمة ذات صلة وثيقة بها؛ وهي أن ثمّة قصائد للشاعر تجمع - في مفارقة عجيبة - صوراً تتراوح بين الضعف والقوة. فإما أن يبدأ التصوير ضعيفاً وينتهي قوياً، أو يبدأ قوياً وينتهي ضعيفاً.

فمن الصنف الأول يمكن أن نعايش قصيدة «الحارة» التي تبدأ بصور مدرسية على النحو الذي وصفته عاليه، وتنتهي بصور بديعة. ولن يطول تعليقي النقدي لأترك الحكم للمتلقي. ففي بدء القصيدة يقول الصفراني:

في حيّنَا

تَضَجَتْ حكاياتُ الغرامِ

على لسانِ رعِيلنَا

فتكوَّنتْ

للعِشْقِ مملكةٌ

وللعشّاقِ مكتبةٌ

وللأدبِ الرّفيعِ

نقابةٌ

....

....

وتخرّجتْ

نفسي

بجامعةِ الجمالِ

ونلتُ مرتبَةَ الشّرَفْ[60]

ومع نهايات القصيدة يرتقي الشاعر بصوره؛ التي تتمثّل الخطاب الديني في تجديد بديع معجب لمفردات المكان، والإنسان، والحرم، والحمام الذي يلقط التكبير ويطعمه مسامع المؤمنين في صور رائعة؛ تجمع بين التجسيد، وتراسل الحواسّ، فيما يبعث عبقرية المكان، وذلك حين يقول:

في حيِّنا

كمْ كانَ ينبضُ عشقُنَا

للهِ

للأشياءِ

للحَرَمِ الشّريفِ

وللحَمَامِ

يحُومُ في ساحاتِهِ

وعلى المنائرِ

يلقُطُ التَّكبيرَ

يُطعمُه مسامِعَنَا

ومن الصنف الثاني الذي تبدأ فيه القصائد بديعة التصوير وتنتهي - في مفارقةٍ - ضعيفةً؛ يمكن أن نعايش جزءاً من قصيدة «تلك السنين» التي التقينا مع مقطع منها من قبل ، يمثل روعة التصوير من خلال صورة «الشاي الكميت»، ومن بدايات صورها الجذابة قول الشاعر عن عبقرية المدينة مكاناً:

والجوُّ

معلولُ النسيمِ

مرنَّحٌ

بالحبِّ

والنَّعناعِ

والوردِ المدينيِّ العطِرْ

ولكن الشاعر ينهيها بما يشوب رونق الصور ؛ حين يُضْعِف الطرف الأول من المفارقة الذي جسَّدته الصور السابقة ؛ بهذا الطرف الثاني المباشر بين ما يسر ومالا يسر؛ حين يقول في نثرية باردة مختتماً قصيدته:

واليومَ

لا شيءُ

يَسُرُّ

وبين الصنفين السابقين يبدو ضعف وترهُّل آخر في طبيعة الصورة في بعض آخر من قصائد ديوانه؛ حين يُعْجَبُ الشاعر بصوره ويستعذبها

في ذاتها؛ فتسلم كل صورة - مع جمالها على حدة - إلى صورة ثانية فثالثة.. إلخ؛ فتأتي الصور عبثاً على الشعرية؛ وبخاصة إذا تكرر أثرها الجمالي والنفسي، وقد تشبُّع بها وبه المتلقي إلى حدِّ التُّخَمَة من قصائد أخرى في الديوان. مثال ذلك قصيدة «المدينة»[62]، التي يقول من أبياتها:

حينَ

أنطقُ اسمَهَا

يتمو النخيلُ

على فمي

وتطرُزُ الأزهارُ

صوتِيَ

والخَمائلُ

لحظَتِيْ

ويعطُرُ النُّعناعُ

سلَّة أحرُفِيْ

وتُعَرِّشُ الأعنابُ

في لُغَتِي

فيخْضَرُّ الكلامْ

ورغم كل ما سبق؛ تظل هذه القصيدة - فيما يلي من صورها - من أحفل قصائد الشاعر بروح المكان؛ من خلال استدعاء شخصياته؛ وبخاصة في نهايتها. ولعل مثل هذه القصائد التي تعكس رؤية الصفراني لمفردات

المكان (المدينة)؛ بوصفه ذا عبقرية خاصة؛ لَيَصْدُقَ حول رؤيتها ومن ثَمَّ تذكُّرها قول باشلار: «الذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أضحت أوضح»(63).

وفي النهاية لابدَّ أن ننوِّه بشاعرية هذا الشاعر السعودي الشاب؛ الذي استطاع أن يجسِّد - بصدق - عبقرية «المدينة» مكاناً وزماناً؛ عبر شعرية تحاول جادَّةً أن تجدِّد في شكل الخطاب الشعري الذي يلتمس الشكل الديني مفردةً مهمةً من مفرداته؛ في سعي واثق نحو شعرية الشعر؛ لا رطانات الوعظ.



الهوامش والتعليقات

1) «دراسات في الفلسفة المعاصرة» - د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر - ط 1- 1968م - ص 155.

2) نفسه، الصفحة نفسها.

3) «دليل الناقد الأدبي» - د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت -ط 3 - 2002م - ص 170.

4) «دراسات في الفلسفة المعاصرة»، 155.

5) «دليل الناقد الأدبي»، 170.

6) نفسه، 173، 174.

7) «مدخل إلى الفلسفة الحديثة» - د. عبدالرحمن بدوي - وكالة المطبوعات - الكويت - ط 1- 1975م - ص 198.

8) نفسه، 200.

9) نفسه، 203.

10) نفسه، الصفحة نفسها.

11) نفسه، 205.

12) «بناء المكان في سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي» - حسني محمود - مجلة «علامات في النقد» - النادي الأدبي بجدة - مج 10 - ع 34 - شعبان 1420هـ - ص 195.

13) نفسه، الصفحة نفسها.

14) من بحث للمؤلف؛ محكّم ومقبول للنشر بعنوان «مكة المكرمة وتجليات المكان في شعر محمد فقيه» - سيُنشَر قريباً في كتاب سيصدر عن صالون با شراحيل الأدبي تحت عنوان «مكة المكرمة.. الجلال والجمال.. قراءة في الأدب السعودي».

15) «جماليات المكان في الأدب السعودي.. المدينة المنورة نموذجاً» - محمد الدبيسي - مجلة «علامات في النقد» - النادي الأدبي بجدة - ج 44 - ربيع الآخر 1423هـ - يونيو 2002م - ص 274، 275.

16) نفسه، 275.

17) سلّمني الشاعر مخطوطة ديوان مطبوع على الحاسوب بعنوان «المدينة»، وهو ديوان مجاز للنشر ضمن مطبوعات «نادي المدينة المنورة الأدبي»، وسنعتمد على المخطوطة في قراءتنا، وسنحيل إلى صفحاتها.

18) الديوان، 4.

19) الديوان، 6، 7.

20) «مشكلة المكان الفني» - يوري لوتمان - تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز - «مجلة ألف» التي تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ع 6 - ربيع 1986م. (الخاص بجماليات المكان) - ص 83.

21) الديوان، 33.

22) الديوان، 35.

23) «المكان في الرواية السعودية.. رؤى ونماذج» - محمد الدبيسي - ضمن أبحاث الندوة الأدبية: «الرواية بوصفها الأكثر حضوراً» - نادي القصيم الأدبي - ط 1 - 1424هـ - ص 354.

24) الديوان، 54، 55.

25) «تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنّان» - تأليف العلامة الشيخ عبدالرحمن السعدي - اعتنى به تحقيقاً ومقابلةً عبدالرحمن بن معلا اللويحق - دار الرسالة - بيروت - ط 1 - 1423هـ - 2002م - ص 786.

26) نفسه، الصفحة نفسها.

27) «المكان في الرواية السعودية..»، مرجع سابق، 355.

28) الديوان، 51.

29) «الشعر العربي المعاصر... روائعه ومدخل لقراءته» - د. الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1986م - ص 83.

30) «الديوان»، 65: 67.

31) «المكان في الرواية السعودية»، مرجع سابق، 351.

32) «الديوان، انظر نص القصيدة كاملاً» ص 71: 75.

33) «مختصر صحيح البخاري المسمى التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح» - للإمام الزبيدي - دار المؤيد - الرياض - ط2 - 1423هـ - 2002م - ص 25.

34) نفسه، الصفحة نفسها.

35) نفسه، الصفحة نفسها.

36) الديوان، قصيدة «تذكار»، 76: 79.

37) «تيسير الكريم المنان...»، 568.

38) انظر ذكر أحيحة بن الجلاح الأوسي في «كتاب الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني - تحقيق عبدالستار أحمد فراج - مج 15 - دار الثقافة - بيروت - 1985م - ص 32: 45.

39) نفسه، 39، 40.

40) الديوان، نص القصيدة ص 80: 87.

41) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» - د. علي عشري زايد - مكتبة دار العلوم - ط2 - 1979م - ص 85.

42) «مختصر صحيح البخاري»، مرجع سابق، 244.

43) نفسه، هامش الصفحة نفسها.

44) نفسه، 245.

45) انظر «المجموعة الشعرية الكاملة» لمحمد عبدالقادر فقيه - ط 1 - 1424هـ - 1993م (بدون دار نشر) - ص 490 (ويلاحظ أن الصفراني يرى الرؤية نفسها نحو المنجز الحضاري في قصيدة أخرى بعنوان «المدينة أمانتكم..» - انظر ديوانه ص 43).

46) نفسه، 511.

47) «جماليات المكان.. المدينة المنورة نموذجاً»، مرجع سابق، ص 275.

48) «دليل الناقد الأدبي»، مرجع سابق، 171.

49) انظر «البناء العروضي للقصيدة العربية» - د. محمد حماسة عبد اللطيف - دار الشروق - ط 1 - 1420هـ - 1999م - ص 86: 94.

50) «علم اللغة العام.. الأصوات» - د. كمال محمد بشر - دار المعارف - ط 6 - 1980م - ص 112.

51) نفسه، الصفحة نفسها.

52) نفسه، 130.

53) «البناء العروضي للقصيدة العربية»، 86 (وقد تكون القافية التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة متأثراً فيها بما يُسمّى عند الفرنسيين والإنجليز بالقافية المتقاطعة: وهي أن تتفق قافية البيت مع البيت الذي يلي ما بعده. انظر في ذلك «النقد الأدبي الحديث» د. محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة والنشر - د.ت - ص 442 وهامشها.

54) الديوان، 24: 26.

55) الديوان، 5: 8.

56) الديوان، 50: 52.

57) الديوان، 54: 57.

58) الديوان، 45: 49.

59) الديوان، 58: 63 «قصيدة القناع» (ربما حللناها في قادم من أبحاثنا إن شاء الله).

60) الديوان، 19، 20.

61) الديوان، 22، 23.

62) الديوان، انظر قصيدة «المدينة» ص 9: 17.

63) «جماليات المكان» - جاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط 3 - 1978م - ص 39.

* * *

تظل كلمة «الشعر» عصية على التعريفات الكثيرة، التي نافت على مائة تعريف، وهي تعريفات تحاصر «الشعر» ولم تعطه تعريفًا جامعًا مانعًا كما يقول المناطقة، و إنما لتحدد إطاراً هيكليًا – لا يكون المقنع – حينًا، ولتدغدغ هذه الكلمة الماردة «الشعر» في أحايين كثيرة، لعلها تطل على أنواع من القول، تستحق أن تكون شعراً، وإن سرى إلى هذه الكلمة ما ليس منها، وإنما من بعض التعريفات التي أدخلت «النظم» في الشعر، وقولاً من النثر فيه أيضًا، وهذه التعريفات مع تنوعها وتباينها أعطته ميزة، وخصيصة عن بقية الأجناس الأدبية، وحيث إن هذه التعريفات مع تعددها صدرت عن نقاد وعلماء لغة ودارسي أدب، فإن كلمة «الشعر» ظلت تسيطر على الشعراء، وتستحوذ على هواجسهم، يوردونها في أشعارهم، ويجعلونها تتبختر على المنجز القولي، بل يحولونها إلى كل مظهر من مباهج الحياة، فيتناولون «الشعر» هيكلاً وبناءً ومعنى، ولفظًا وشعرية، وديوان عرب.

وظل هذا التناول من الشعراء مبثوثًا في دواوينهم ومدونات الشعر، متعاضداً حينًا، ومختلفًا أحايين أخرى، وهو اختلاف يثري ويعمق.

لذا رأت هذه الورقة أن تتبع الشعراء السعوديين، وكيف تعاملوا مع كلمة «الشعر» تعريفًا، وتجاذبًا معها، ومحاورة لها، وليست الورقة معنية بعقد موازنة بين النقاد والشعراء حول هذه الكلمة «الشعر» بل ستصب جهدها على الشعراء السعوديين ليس إلا، اقتناعًا منها بأنهم يمثلون أنموذجًا للشاعر العربي، وشعرهم يمثل أطيافًا من الشعر العربي أيضًا،

مهرة الشمس

للدكتور عبدالله الفيفي[*]

على شَفَةِ النور أشعَلتِ غَياً   يعيدُ مجاليكِ شَدْواً وضيًّا

يضمُّكِ رابيةً من أغانٍ   ويجثو على ركبتيكِ مَليّا

يفتّش أوراقَ شِعري لديكِ   لأقرأ فجراً تجلّى شهيّا

يدير شذاه على باب روحي   فإني أراهُ حقولاً ورِيّا

وإني أراهُ بعُمْري يَلُوبُ   يطوّقُ شِعري حروفاً قِسِيّا

***

حبيبةَ شعري أبيني، حرامٌ،   أبيني، فما كنتُ يوماً نبيّا

لأعلم في أيّ نجمٍ هطلتِ   وأيَّ عيون المَهَا يَتَقَيّا

وما كان عمري سوى مقلتيكِ   وهل كنتِ أنتِ سوى مقلتيّا!

وما كنتِ إلا انفلاتَ الحدائـ   ـقِ، روحاً ثَرِيًّا، ونوراً نديّا

وإنسانةً من هُجُوعِ المرايا   تفتّق أفْقاً وليداً جَنِيّا

يَليقُ بسيّدةٍ من نُضارِ الـ   ـمعاني تصوغُ الذكاءَ حُليّا

كمُهرة شمسٍ تثيرُ العشايا   وتَعْنو بعمري نهاراً فتيّا

كفاكهةٍ من لُعابِ الخطايا   تضمّ فتناةً تضمّ صبيّا

رأيتكِ وَعْداً على شفتيها   يُتَمْتِمُ وجْداً على شفتيّا

بياضاً من الغيبِ يغشى مَداهُ   مَدى اللونِ، واللحن، منّي، وفيّا

***

فيا أنتِ يا كلّ قَطر الدّوالي   وكلّ المُجلّى وكلّ المُزيّا

رُهابُكِ يجتاحُ منّي زماني يُبعثرُ في لغتي ما تَهَيّا
فأرتدّ طفلاً على راحتيكِ تُعيدين في مُقلتيه الحُميّا
تعيدينَ تكوينَهُ من جديدٍ كأنْ ليس من قبْلُ قد كان شيّا
تريْن في رئتيه انتفاض الصـ ـباحات، صوتاً حنوناً، جريّا
يطلّ على صفحةِ القلبِ عمداً ويمشي على نهرِ موتي، بريّا
فأعدو، حصاناً أصيلاً، وأغدو إلى فجر أمسي، إليكِ، إليّا

***

فمَن أنتِ، يا شَهْد عشقي وناري؟ لكَمْ كنتُ فيكِ السّعيدَ الشّقيّا!
ترومين تحطيمَ كلِّ حُدودي وتبغينَ جَعْلَ المُحالِ يديّا
أراكِ.. كأنّي أراكِ.. ولكنْ لماذا تُغطّينَ وجْهاً جليّا؟
كوجهِ فلسطينَ وجْهُكِ، يخْمشُ عيني، قريباً، بعيداً، لديّا
رهينَ المحابسِ، ذئباً تمادَى، ودارًا بواحاً، وأمّاً بغيّا
و«أزلام» عَهْدٍ شكول النوايا، تَهُبّ كلاماً، وتعدو جثيّا
سُهيليّة في هواها، فمن لي، بغيرِ هواها، ثَرًى أو ثُريّا؟
أشبّهُ بعضي ببعضي، لأنّي أراكِ ككلّي، مساءً شَجيّا

***

أتفّاحةَ الحُلْمِ، وقتي هباءٌ وأنتِ هنالكِ، وقتاً بهيّا
متى فيكِ يفْنى السؤالُ، ليحيا جوابُ الأنوثةِ فيّ سَويّا؟
فكلّي انتظارُكِ، أسْنَدْتُ ظَهري جدارَ الليالي العجوزَ القميّا
وكلّي انتظاري، وينهدّ ظَهْري وظَهْرُ الجدارِ يظلّ عَصيّا

أسَجِّل من خَلْدِ الأمنياتِ ... على خَلْد الأفعوان المُهَيّا
أخُطُّكِ: ما لم تقله القوافي ... وأمحوكِ: ديوانَ شِعْرٍ غبيّا
لأنكِ رُغْمَ يقيني وشكّي ... تنمينَ فيَّ: صلاةً.. كَمِيّا
أشمّكِ: فاغيةً من سلامٍ ... وأشجاكِ: موتاً رهيفاً شذيّا
طُليطِلةٌ في تفاصيلِ صوتي ... تغنّيكِ شرقي، هَوًى بابليّا
تدورين منّي مدارَ انتمائي ... جناحاكِ ماءٌ تهمّى هَنِيّا
فيا جنّتي أنتِ، أقصاكِ فيَّ ... وأقصايَ فيكِ، كليماً قَصِيّا
تُطلّينَ يوماً على سَطْحِ شِعْري؟ ... كما كنتِ، وغداً سخيّاً وفيّا؟
أجلْ، حينَ تورقُ فيكَ الخيولُ ... حروفاً عِتاقاً وحُراً أبيّا
أجلْ، حينَ تنسَى الجدارَ العَجُوزَ ... وتمضي إليَّ.. إليَّ.. إليّا
أجلْ، حينَ تحيا صديقاً ليومي ... .. صديقاً لحُلْمي.. بأمسي حفِيّا

* * *

حبيبةَ شعري، سلامٌ عليكِ ... .. إليكِ أتيتُ.. سلامٌ عليّا
فيالتني قبلُ قد كنت ميتاً ... ويا ليتني منكِ لم أبقَ حَيّا
لقد يجمع الله جلّ المنايا ... وجلّ الحياةِ لنا في مُحَيّا

* * *

*) ألقيت في مركز تموين الطائرات السعودي حين استضاف المشاركين في ملتقى قراءة النص.

رحلة الشعر

للشاعر: حمزة أحمد الشريف(*)

مع التحية والحب والتقدير لسعادة أستاذي عبدالفتاح أبو مدين - حفظه الله -.

يا شعر سافر في المدائن والقرى ... وانشر على الآفاق مسكاً أذفرا

وأعد على الأسماع لحناً صافيا ... الأمس من قيثاره قد أسفرا

تتشنّف الآذان من إيقاعه ... جرس له الوجدان هش وأزهرا

يا شعر يا وهج المشاعر كم نمت ... إلياذة تسقي القلوب الكوثرا

حقب من التاريخ بين بحورها ... تصفو القرائح إذ تصوغ الجوهرا

صور يسجلها مداد قريحة ... قد عتقتها حكمة تزع الورى

(الزهير أو حسان) نبع قريضها ... أو (نابغي) تشرئب له الذرى

أو من (تماضر) وهي تحكم نسجها ... فتخال رونقها على أسد الشرى

أو من (جرير والفرزدق) بحرها ... يسع القوافي الغر تستبق السرى

وأنخ بباب (أبي العلاء) وفنه ... فيه اللزوميات محكمة العرى

ولمن (تنبأ بالقصيد) فرائد ... عذرية أطيابها نفح الشرى

(والبحتري وأبو تمام) تواردت ... لهما المعاني نهر وصف قد جرى

(سامي وشوقي) للبديع تجردا ... فسما على أفق الكنانة وانبرى

حتى شدا وعلى الجزيرة بوحه ... ورنا ومقلته تفوق الأحورا

(بشحاتة) لما تغنى شعره ... وعلى الشواطي الحالمات تنورا

(والفيصل) الزاهي البيان كلامه ... من (وحي حرمان) القريض تعطرا

وسحائب (السرحان) جادت عندما ... أوفى بموسمها الجمال فأمطرا

ومن ثم سيلتفت الباحث لشعراء العربية قديمًا وحديثًا في تناول آخر، لعله يصيب جديداً أو تناولاً لم يقل به الشاعر السعودي.

ولا يتوقع القارئ أن الورقة تستطيع إحكام قبضتها على تعريف الشعر كما حدث عند النقاد من محاولة ظلت لاهثة وراء الشعر، مقتفية آثاره، ولم تلحق به، بيد أن الشعراء عرفوا هذا المارد فأخذوا يداعبونه، ويلاعبونه، وينسجمون معه، ويمتزجون به، ولذا لو فهرسنا أفكارهم لاتسع الخرق على الراقع كما يقال، والورقة تماهت مع الشعر والشاعر، ونسيت نفسها مع هذه الصورة الجميلة، والتوأمة المحمودة بين الشعر والشاعر، يتجاذبان حيناً، ويتصارعان حيناً آخر، ويمتزجان في أحايين كثيرة، فلذا تحاول الورقة أن تطلع القارئ على هذه التموجات والتداخلات والتمازج بين طرفي هذه الثنائية: الشعر/ الشاعر.

إذاً إعجاب الشعراء بهذا المارد «الشعر» حملهم على أن يكون عنوانًا لديوان «فلسفة الشعر» لسعد البواردي، وعناوين لقصائد «شياطين الشعر» و«شعر منظوم» و«شعر منثور» لمحمد حسن عواد، و«الشعر» و«قراءة شعرية» لعبدالله جبر و«الشعر جمال الحياة» و«إن من الشعر لحكمة» و«الشعر بين الطين والناس» لمحمود عارف و«عن الشعر تسأل» لعبدالسلام هاشم حافظ، و«ينابيع الشعر» لمحمد إبراهيم جدع، و«عذاب الشعر» لحسن عبد الله قرشي، و«تحية الشعر» لمحمد أحمد عقيلي، و«الشعر نافذة خضراء» لعلي صيقل، و«صورة شعرية» لمحمد علي السنوسي، و«النجوى والشعر» لعلي أبو العلا، و«الشعر والألم» لحسين النجمي، و«مزاج الشعر» لمحمد إبراهيم يعقوب، و«مركبة الشعر» لعبدالله الوشمي، و«بطاقة شعرية» و«تهويمات في بلاط الشعر» لعبدالله الرشيد و«شظايا قصيدة» لمحمد مباركي، و«القصيدة» لخالد الخنين والقصيدة لإبراهيم مفتاح، ثم سموا الشعر بـ «شجون الحرف» ليحيى توفيق، و«همس

وأرنّ (للعواد) جرس حداثة   تزهو على (التوباد) ترسم ما جرى

(ولطاهر) تلك المنى تواقة   خضراء تسبق في رؤاها الجؤذرا

وبحكمة وروية راح (الفقي)   يهدي لباب القافيات منورا

(والأمس) و(القرشي) أوفى وصفه   ما ضاع أمس والقريض به سرى

(وضياء والقنديل) تلك رؤاهما   مزجت بماء الفكر صح وصورا

وربوعنا إبداعها لا ينتهي   للشعر بوح كم أفاد وأثرا

يا شعر داو الجرح من فيض النهى   وامسح مآقي الدمع حين تحدرا

يا شعر نافس في الحضارة ركبها   جدد ولا ترجع طريق القهقرى

* * *

يا أيها الشعر المرنُ ترنمتْ   أطياره فأهاج غاباً أخضرا

في جدة الإلهام إبداع الرؤى   قد قام ناديها ينادي الأعصرا

ويفتح الأبواب للماضي بها   حتى يقيم الأمس من سنة الكرى

ولذاك سبق أقدمت خطواته   وتقول كل الصيد في جوف الفرا

يا سادتي ناديكم متجذر   ولقد جنى ثمراً يجانس ما ذرى

يا نخبة النادي أزف تحية   عنوانها الإكبار قال وسطرا

(أأبا وديع) هاك نبض مشاعري   لولاك لم تعرف خُطاي المنبرا

فلقد محضت لي النصيحة باكراً   حتى استوى هذا القريض وأثمرا

أستاذنا ولك الحروف ندية   بالتهنئات جزيت خيراً أوفرا

* * *

*) ألقيت في مختتم الملتقى.

الحرف» لعبدالله البركاتي، و«عجين النار» لأحمد بهكلي، ثم حين التصق الشعر بالقائل واستحق كلمة «الشاعر» أخذ الشعراء يعنونون قصائدهم بـ «نفثات شاعر»، و«قصة شاعر» لعلي النعمي، و«تحية إلى شاعر» لمحمود عارف، و«روح الشاعر» لإبراهيم صعابي، و«وداع شاعر» و«تحية الشاعر» لخالد الحنين، و«خواطر شاعر» لمحمد الدبل، و«المال والشاعر» لأحمد سالم باعطب[1].

وأدرك بعض الشعراء أن القول الموزون لا يمكن أن يكون شعراً على إطلاقه، بل حين يتصدى الشاعر للوزن ويزدريه فإنه لا يستطيع أن يتخلص منه، ولكن لا يرغب أن يكون معيار التفوق، وحبكة الشاعرية، لأن الوزن في النص الشعري منصهرٌ فيه، ومتجاذب معه، وليس آمراً أو متسلطا. فالوزن إذاً عليه أن يكون متناغماً مع الومضة الشعرية، ومخلصا للانزياح اللغوي، أما إذا أدعى أنه الأوفر حظاً، والأكثر قبولاً، فسيكون النص منظوماً، ليس إلا. إذاً هجوم الشعراء على الوزن ليس زهداً فيه، وإنما لكي لا يُعطى أكثر من حقه. وحين استقر في أذهان بعض الشعراء شرخُ استقرار قضية الوزن في الشعر أخذوا يبرزونه بثوب أكثر حركية، وأكثر تناغماً، مع اللحن، ومع النغم، وكأنهم يريدون أن يُحلّوا الألحان محل الوزن، وأكثر الشعراء تشبُّث.. بالقيثارة.. العود.. الوتر. فعلي النعمي - وهو من الشعراء الذين التزموا بالشعر ذي الشطرين «العمودى وزنًا» وفضلوه على غيره - يقول[2]:

ما كل من عرف البحور بشاعر   أو كل من غنّى سما بغنائه

ويؤكد على الفكرة نفسها محمد إبراهيم جدع[3]:

ما عشقت الكلام بالنظم تشقى   فيه نفس تميل للترهات
تسهر الليل في انتقاء القوافي   وترى الوزن غاية الخلجات

وعبيد مدني لا يكتفي بذلك، بل لمس المحسنات البديعية المصطنعة، والمجتلبة للنص بقوة، وكأنها غاية الشعر[4]:

الشعر وحي وإلهام تجيش به خوالج النفس لا نظم وترصيع
وليس يدركه ممن يحاوله إلا سليم جهاز الروح مطبوع

فالشاعرية لديه لا تأتي إلا بالإلهام والطبع، وقد استعمل «تجيش» و«خوالج» و«جهاز الروح» و«مطبوع» لتكون دعامات أساسية للشعر، وبغيرها يصبح القول نظمًا لا روح فيه، ولا ومضة شعرية.

وجاء محمد حسن عواد ليصور النظم والنظامين بأنهم سادرون في الظلام ولا يسمع أحد لهم قولاً، بل إن النظم شاطئه ضحل[5]:

أيها السابحون في شاطئ النظم تريدون في الظلام ضياءَ
تبعثون اليراع خلف القوافي ضلة كي تماثلوا الشعراءَ

وأخذ يحدد إطارًا داخليًا للشعر، هذا الإطار لا يكتفي بالنظم ورص الكلمات، بل إن الشعر عنده روح وجمال.

إنما الشعر أيها القوم روح حية تملأ الشعور بهاءَ
وجمال من البيان تجلى فأنار العواطف الظلماءَ
ذاكم الشعر لا سطور تساوت وقواف منمقات ولاءَ
ذاكم الشعر لا فعولن فعولن فاعلاتن مفاعلن تتراءى
فدعوا الشعر إن في الشعر سحرا واتركوا النظم إن في النظم داءَ

وهو بهذا لا يسقط الوزن، لكنه لا يجعله الفيصل وحده في الشعر، وإلا فإن شعره - كأي شعر - يحمل وزنًا، ولا يتخلى عنه، ومن الغريب

أن استعماله لـ «فعولن» و«فاعلاتن» «مفاعلن» هي تلفيقة لكي تحقق وزن نصه.

وجاء علي الدميني ليلعب ببعض التفاعيل، بل يسخر منها، وهذه السخرية لم تمنحه الخروج عن الوزن(6):

فاعلاتن طريقنا يا نباتُ

كيف أحيا ووجهها أمواتُ

فاعلاتن أنا وأنت فعولن

يتساوى عند الخليل الطغاةُ

وهذا النص من بحر الخفيف أيضًا، ورأينا أن ازدراء الشعراء بالوزن هو ما يحيله إلى النظم، وإلا فإن الوزن عندهم متحقق في نصوصهم الشعرية، وبدونه لا يكون شعراً، لكن أن يصبح الغاية القصوى للشاعر فهذا سيحيل النص إلى نظم وصف كلمات، ولن يصبح شعراً يحمل لغته، وومضته وروحه.

وحين يطلق بعض الشعراء السعوديين «القافية» في نص من نصوصهم يتجه إلى القصيدة نفسها مرة ولحروف الروي مرة أخرى، وللمقطع الصوتي الأخير مرة ثالثة، فحمزة الشريف يعني في بيته هذا القصيدة(7):

قفي عن السرد يا آهات قافيتي لعل سمعي يصغي يسمع الخطبا

وكذلك زاهر الألمعي(8):

وجاء طيفي له في الأفق جلجلة تفتر منه القوافي وهي بركان

أما أحمد قران الزهراني فوضع القافية شاخصة، وهي تنحو منحى القصيدة أو تنحو مقطعًا صوتيًا متكرراً في النص(9).

لا لـــيـــس تــطـــربـــك الــقـــوافـــي
أو تــفــيــك الحــق بــعــض مــن قــصــائــد

وها هو أحمد بهكلي ينطلق من المفهوم المصطلحي للقافية سواء كان الحرف الأخير، أو المقطع الصوتي المتكرر في القصيدة[10]:

أول الـغـيـث قـطـرة ثـم تـشـدو فـرحًا بـالـلـقـا شـفـاه الـقـوافـي

....

حتى تكلمت الأحجار فارتكست كل القوافي وأدنى قوسة قزح[11]

لكنه يربط الشاعر «العظيم» بأنه يخلص أبياته من العلل والزحافات، التي بها الشاعر يكون ناظمًا لا مبدعًا، إذ الزحاف والعلة ميزة تحسب للشعر، ووجودهما مفضل بقدر، إذ لو جاء مثلاً بحر البسيط سالمًا من الزحاف والعلة، لأصبح ثقيلاً على الأذن وكذلك الطويل.

قـوّم الـشـاعـر الـعـظـيـم عـرا أبـ...ـيـاتـه دون عـلّـة أو زحـاف

وشعره مكتظ بالزحاف والعلّة، وهذا يرفع الشاعرية، وثلاثة أبياته هذه من بحر الخفيف والبسيط، وجاءت غير خالية من الزحاف والعلّة، وبيته «حتى تكلمت...» من البسيط ولم يأت مستفعلن فاعلن بل مستفعلن فعلن... لكنه فيما يبدو أراد المعنى اللغوي ولم يرد المعنى الاصطلاحي للزحاف والعلة، ولم يبتعد نصه هذا من ذكر تسميات البحور:

كم طنطن الشعر ممدوداً ومنسرحًا وفي فلسطين مدُّ البغي ينسرحُ

وممن حدد القافية بمعناها المصطلحي «المقطعي» محمد إبراهيم جدع[12].

تـسـهـر الـلـيـل فـي انـتـقـاء الـقـوافـي

وتـــرى الـــوزن غـــايـــة الخـــلـــجـــات

فقد ركز في بيته هذا على الوزن والقافية، وإن كان قد وضع النظم رديفًا للحن:

همها النظم للكلام ولحن محزن قد يبوح بالحسرات

والشعراء، ناقشوا «اللفظ والمعنى» وإن ركز بعضهم على جانب المعنى وأن بيته اللفظ، وليس لأحدهما استغناء عن الآخر، فعلي أبو العلا يقول[13]:

فالشعر ما لم يكن «ذكرى» تُسَرُّ بها أو «حكمة» فهو أنماط من اللعب
وكان عاطفة يزكو الشعور بها من راقص اللفظ أو من وقدة اللهب

ويلتقط الفكرة نفسها عبدالسلام هاشم حافظ ليسبق «المعنى» بأحلى، وقد اعتدنا أن نسمعها ملتصقة باللفظ لا بالمعنى، وقد أراد فيما يبدو أن يسقط الفرق بين «اللفظ والمعنى»، لأنهما في حالة التحام لا انفصام ولا انفصال بينهما[14]:

أحلى المعاني صاغها الشعر الجريء غنى بها كصباح يوم باسم
فقبست شعلته لعالمي البريء وعبيره أنفاس حلمي الناعم

وحيث إن الشعر متماه مع الشعراء، يفهمونه بحدود وأطر تختلف من شاعر وشاعر، فإنهم يتفقون على أن الشعر له نكهته الخاصة، وميزته المتفردة، بل إن الشعر يتماهى مع غيره، ملتحمًا حينًا، ومتفرداً حينًا آخر، فاسمع حسين النجمي يقول[15]:

ويذوب شعري في الشفاه وتنتهي في غابة الآلام كل بشائري
لكن شعري سوف يأتي زائراً ومخففًا أنعم به من زائر

فأصوغ منه قصيدة مزهوة   من فرط إحساسي وصدق مشاعري

تقتات من همس الحروف لحونها   وتكون خير نديمة للساهر

لا يكتفي الشاعر بزيارة الشعر له، بل يتمنى القرب منه،لأنه جسده معشوقة فعلي النعمي يقول[16]:

كل يريدك حبّه ونديمه   ولأنت أعظم من غرور التائه

ووضع محمد أحمد العقيلي الشعر عرائس، وهذه العرائس تتكون من جمال، وخيال، وكلمات مطربة، وتهاويم نغمة[17]، بل إنه جعل الشعر أنثى يتمنى قربها تنير له الدرب وتطرب الروح.

أي شعر؟ عرائس النور تهفو   في مجاليه والجمال يلوب

وخيال مجنح يقرع النجم   على الأرض من شذاه الطيوب

كلمات هزازة تطرب الرو   ح فتغضي على نداها القلوب

وتهاويم نغمة من أناشيـ   ـد بألحانها تثار الدروب

وجاء علي محمد صيقل لينفي عن القصيدة اجترارها المستهلك للألفاظ والكلم، وحتى إذا كانت عباراتها جاهزة، أو أن تكون غربيّة الشكل والمضمون، ثم أخذ يحدد مواصفات القصيدة التى يرغبها، ويحدد مواضعاتها، وموضوعاتها، ولم يلمس وزنًا، ولا قافية، ولكنه ركز على التركيب الشعري، والومضة الشعرية[18].

لا. للقصيدة إن جاءت مراوحة   تجتَرُّ مستهلك الألفاظ والكلم

لا. للقصيدة.. تأتينا وقد حملت   أبياتها الجاهز المشحون بالسأم

ولا. لها إن أتت غربية صبغت   بلون «إليوت» بالتعتيم والورم

نحبها قامة «عملاقة.. ولها   جذر أصيل» وفرع سامق الشمم

نهوى القصيدة دفقًا ناضجًا وُسِمَتْ   ببهجة الحاضر المسكون بالقيم

ثم طفق يحدد هوية الشعر، وأنه يستمد قوته من الماضي، ويستشرف المستقبل، حتى نوافذه خضراء توحي بالحياة والوهج، والنغم:

الشعر خلق وإبداعٌ مواكبه ماضٍ عريق وآتٍ مشرق الحلم
والشعر نافذة خضراء مشرعة بوابة فيضها ينساب بالنغم
إن جئت يا شعر وهاجًا ومؤتلقًا فادخل فؤادي وصبّ النبض في قلمي

واقترن الشعر باللحن عند كثير من الشعراء مما يؤكد عندهم أن الشعر من أولوياته أن يكون موسقًا أو رديفًا للحن، يقول حسين النجمي[19]:

تقتات من همس الحروف لحونها وتكون خير نديمة للساهر

بل وضع على النعمي اللحن هو الشعر[20]:

يا شعر يا لحن الوجود متى ترى إيقاعك السامي وعمق صفائه

ومحمد الدبل تمازج مع اللحن[21]:

إن ينكر الصحب أني شاعرٌ غردٌ فكم شدوت بلحن ظل يشدو بي

..

لي في فم الدهر ألحان مغردة سكبتها وطيور الفجر تصحو بي
غنى بها ألمعي الطبع في سمر وما أعيدت لتثقيف وتشذيب

بل إن الشعر إذا لم ينشد ويغني فليس بشعر، إذ يقول محمود عارف[22]:

يا مرسل الشعر من أوتاره نغما يستشرف الفن ما تزجيه ألحانا

وإبراهيم الحربي يربط بين اللحن و النغم في أكثر من نص من نصوصه[23]:

ومـــاذا لـــو أكـــون أنـــا شـــريـــداً فـــوق ألحـــانـــي
أفـــتـــش فـــي زوايـــا الأر ض عـــن نـــغـــمـــي وأفـــنـــانـــي

..

وكان محمد هاشم رشيد مولعاً باللحن وبالأغنيات في دواوينه مايفتأ يذكرها في نصوصه الشعرية[24]:

وأطلق الروح تناغي الكروم وتسكب اللحن بأفيائها

وفي نص شعري ثانٍ يتماهى فيه الشاعر مع الشدو والنغم واللحن، فيجعل الدنيا تتجاوب مع هذه الموسيقى المختلطة من لحن وغناء وشدو[25]:

أشدو وتشدو بالهوى أضلعي
وترقص الدنيا بأنغامنا
نشوانة من كأسنا المترع
خفاقة تهفو لألحاننا

بل إن محمد حسن عواد يضع لحون البلبل الشادي جزءاً من الشعر[26]:

ما ساءني أن شعري لا يجاز إذا أطلقت منه لحون البلبل الشادي

والشعراء لم يبرحوا منطقة ولادة الشعر، ومواضعات هذه المنطقة.. المكان. الوقت، فأضافوا لها الحالة، فأحمد بهكلي يُسجل صورة ثنائية بينه وبين الشعر، وكيف يخرج إلى النور[27].

قبل اجتياح الشعر تجتاحني كآبة أشتاق أن أفرحا
تصطف في جمجمتي أوجه غريبة تكتب لي ما أمّحا
يركض نبض القلب.. عيني هنا تغور كيما تبصر المسرحا
لا شيء مني غير رعش الرؤى يقلب الأغمض والأوضحا
حتى إذا ما غاب وعيي بها وحارت العينان أن تلمحا
والتقت الذاتان: ذاتي أنا وذات شيء مثل برق «امصحا»
بينهما الفكر تغنى كما سمسمة ما بين قطبي رحا

ثم أخذ يسجل اعترافًا يفرض نفسه على الشاعر، بل هو ليس له يد فيه، و إن الشعر إذا لم يكن يزف «بغيبوبة واعية» فلا يستحق أن يكون شعراً، وهنا أراد أن يجمع بين طرفي ثنائية متضادة، الغيبوبة والوعي، ليطلعنا على صراع ولادة النص، لأنه إفراز المعاناة..

كن فيكون الشعر ما لي يدٌ فيه ولا أملك كي أمنحا
ما لم تزف الشعر غيبوبةٌ واعية تقدر أن تفصحا
فالشعر يبقى دمية.. نكتة أولى بها منا ندامى جحا

ويشترك في منطقة الغيبوبة مع أحمد بهكلي الشاعر محمد الثبيتي[28]:

يفيق مع الشعر ظهرا
يتوسد أثفيّة وحذاء
يطوح أقدامه في الهواء

وعبدالله صالح الوشمي جعل للشعر عصفوراً[29]:

إن جاءنا زغرد عصفوره أو أبحرت مركبة الشعر

أما عبد الله الفيصل فجعل الإلهام وحيًا، رسوله جبريل الشعر.

أتى جبريله وأسرّ وحيًا إليَّ كأنه رجع المثاني

لكنه في هذا النص يخفي جبريل الشعر، ويحضر بديلاً عنه «الشباب، الربيع»:

الشعر يوحيه الشباب وخياله الزاهي العجاب

الشعر يوحيه الربيع وجماله النزف البديع

الشعر يبعثه الخيال إن عزّ في الدنيا منال

ومحمود عارف يؤكد على أن للشعر وحيًا وإيحاءً، وأنه لا يأتي بالإكراه[30]:

مطالب الشعر لا تأتي معاظلة وإنما في إيحاءات همّاس

والأصل في الوحي تأثير الشعور وما في عالم النفس من كنز وأقباس

بل إن عبدالله الفيصل يعلن أن الشعر مع اتصافه بصعوبة القياد و بالحِران فإنه في مواقف يجيب الدعوة[31].

دعوت الشعر فيك فما عصاني ولان قياده بعد الحِران

وهناك نصوص شعرية تجعل ما حول الشاعر محرضًا عليه، فكأن هذا «المارد» حاضر في كل ما حول الشاعر، فالورد إن فتح شعر، والحزن، الفرح، الشهقة، الرعشة، العين الدامعة، كل ذلك شعر، وهذا نص يغري لأنه تعامل مع الشعر بهذا التماهي، وهذا الاتساع، فصار متسيداً على كل شيء، حتى على صاحبه أحمد بهكلي، سماه «عجين النار»[32]:

الشعر عندي الورد إن فتحا		الشعر عندى الورد إن صوحا
الشعر عندي الحزن إذ يرتمي		غمامة تحجب شمس الضحى
الشعر عندي الفرح الـ «يحتوي»		قلبين طول العمر لم يفرحا
الشعر دفقٌ شهقة رعشة		إذا ادكرنا صحبنا النزَّحا
الشعر عين سفحت دمعها		تبكى دم الإنسان أن يسفحا
الشعر عندي ليس أنشوطة		ألهو بها كلا ولا مربحا

وعبدالله الرشيد رفع من قدر الشعر، فأخذ يطلب ودّه، بل يخجل من النظر إليه(33):

إني أسارقه اللحا		ظ فإن تنبّه لي أشيح
وأعالج الكلمات كيـ		ـما يولد الشعر الفصيح
مولاي إنّي في بلا		طك، لا أراح ولا أريح

والمرأة هي ربة الشعر عند بعض الشعراء وملهمته، ففي نص محمد حسن عواد حين سئل، أما هبطت عليك ربة الشعر قال(34):

أترى هل هبطت من أفقها		ربة الشعر، تلبي أصغريك
قلت: بل ها هي ذي هابطة		من «أولمب» الحسن تملي شفتيك

وها هو إبراهيم العواجي يصهر الشعر وربّته وقائله في منظومة واحدة، بل يجعل هذه الملهمة تقوم بأدوار ثلاثة: المداد/ الحسن/ الوطر(35).

حسبي بأني خبرتُ الشعر مبتدئاً		أرجو وصالك حتى يكمل الخَبَرُ
صغت القوافي هزيلات مبعثرة		وحين جئت تَداعى الشعر والقمرُ
هاجرت نحوك والإبداع ثالثنا		أنت المدادُ له، والحسن والوطرُ

ويشاركه محمد إسماعيل جوهرجي الرأي نفسه إذ يقول[36]:

أوحت إليَّ الشعر في بسماتها فعطاؤها ثرٌّ وليس خواءُ

بل إن محمد العيد الخطراوي يفضل الشعر إذا كان ملهمته المرأة بل عيونها[37]:

ومـا أجـدر الشعر إن ألهمته عيونُكِ في الفن أن يخلدا

ويجعلها هي الملهمة فعلاً:

أنت ألهمتني روائع شعري فتباهى بأجمل الألحان

ووقف محمد حسن عواد ليعلن في أكثر من قصيدة أن الشعر ليس له شيطان، ولا آلهة بل هو فكر مغلف بالخيال إن صح التعبير[38]:

ولست بمستوحي الشياطين نظمه ولا آلهات الشعر وهي دوائر

فما من طباعي الاعتماد على السوي وإن كان شيطانًا وقلبي مغامرُ

ولا من طباعي أن أصدق واهمًا ضعيفًا أضلته - فضل - الدفاتر

فآلهة تحوي الشياطين ملكها فأحرى بها أن تحتويها المقابرُ

ومحمد حسن عواد معتد بنفسه، عقلاني في تناوله لهذا النص، رافضًا أن يكون ما أنتجه ليس منه، وأراد في هذا النص أن يزيح حالة من الغيبوبة الرومانسية واللاوعي، وأن الشاعر يعي ما يقول، ويدرك ما يعمل، ولن يكون ذلك إلا بإقصاء الشياطين... وربط إبداع النص بصاحبه، وما يعتور نفسيته من حالة الرضا والغضب، والفرح والحزن، زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، ولعله الشاعر السعودي الوحيد الذي تصدى لشياطين الشعر، وفي أكثر من نص، لكنه وضع شيطانه في هذا النص من نوع خاص[39]:

وابعثي ذكرى شهور سلفت كانت لنا الماضي حقيلا
و لتكوني أنت شيطاني في الشعر فما أبغي بديلا
أنا من أقصى عن الشعر الشياطين فحولا وفسولا

..

ونجد من الشعراء السعوديين من يضع الشراب ضربًا من الشعر، بل إن الكأس التي يتحدث عنها الناس تحدثا حسيًا لا تعني بأي حال من الأحوال إلا الشعر. فعمر إبراهيم البري يرى أن شعره كأس السلافة، لها لذة لا تقف عند المعنوي منها بل تتحول إلى شيء محسوس[40].

ما كان شعري غير كأس سلافة مزجت بتسنيم الثناء الراقي
ما أسكر الألباب شيء مثله في كل معنى سابق السباق

فالذي يسكر هو الشعر ليس غيره.

ويتكرر المعنى نفسه عند إبراهيم هاشم فلالي في قوله[41]:

نفثت الشعر من صدري فتونًا تعجب الناسا
وقلت: الخمر أشربها علاجًا توضح الباسا
وقلت: مدامتي يحكى سناها التبر والماسا
ولا والله ما رشفت شفاهي الخمر والكاسا

فهو يثبت أن الكأس عنده الشعر، والشراب واللذة بسماع الشعر، بل يجعل كؤوس الشراب بضاعة البيان ولذة القول:

إن خمري من جراحي وكؤوس من بياني

ومحمد إبراهيم يعقوب يجعل الشعر رشفة من النخب[42].

هذا مزاج الشعر فامتزجي به   وتحلّقي في رشفة من نخبه

ومن الشعراء من يجعل شعره مرتكزاً على أسين رئيسين «الجمال» و«الغناء» وكأنه يومئ إلى الوزن ضمنيًا، لأن الشعر يرتبط بالغناء، ولن يكون ذلك إلا إذا حمل إيقاعًا موسيقيًا، هذا الشاعر هو حسين النجمي حين يقول:

اكتبيني بين عينيك قصيدة   تتحف الكون بألحان جديده

فإذا لم يكن الشعر جمالاً   وغناء فَقَدَ الشعر وجوده

والشعر عند حسن قرشي جوهر يرى أن العالم غير قمين به وجدير، لأنه في دنيا مملوءة بالحقد والحرب والانتقام، والشعر يغذي، ويبهج ويبني فلا بقاء له في هذا الوجود:

أيها الشاعر فاحبس جوهرا   لم يعد للجوهر الفذ مقامُ

ليس للشعر رواج في دنى   ملؤها حربٌ وحقدٌ وانتقامُ

إيه لا تُهرِقْ دم القلب سدى   فالدماء الشاعريات حرامُ

ويأتي محمد علي السنوسي ليعلن أن الشعر هو الحياة:

فشعور الحياة في الشعر أقوى   نبرةً وانطلاقة وجهارة

وهو مرآتها الصقيلة   تهتز حساسية كومض الشرارة

وتأتي فاطمة محمد القرني لتعلي من شأن الشعر عند من يصمها باقترافها الشعر، وتجعل البيان عندها من الشعر ليس إلا[46]:

قيل: اقترفت الشعر، قلت: وعزة الرحمن هذي نعمة الرحمن

إن هلَّ شعري مشرقًا متوهجًا   فبنوره عرف البيانَ بياني

أما عبدالله الخشرمي فيقف معلنًا أنه الشعر، ليتحدى الجميع، وإذا كان هو الشعر فإنه يربك الفوضى، ويهدئ الأشياء، بل إن غيابه ورحيله يقتل المخاطبين[47]:

أنا الشعر

شعري حزون الفيافي، وبعض ظلال

أنا أربك الفوضى

وأحدث هدأة الأشياء

أقتلكم بموتي

حين أمضي

سوف تبلى كل فوضاكم

تراتيلي وصمتي

ونجد إبراهيم العواجي يخاطب الشعر بـ أمير الحرف[48]:

يا أمير الحرف لا شيء كأوزانك أحلى

فأعدني لصوابي وجنوني وتجلا

وظل الشاعر يربط شعره بالمعاناة، وأنها المحرضة عليه، تنبع من حضن الذكرى، فتتحول إلى تذكر، فها هو أيمن عبدالحق يقول:

الشعر يا سيدي ذكرى تورقه خِلٌّ تـوارى وخِلٌّ طيفـه آتِ

الشعر فلسفة والحبُّ فكرتها الشعر يولد من رَحْم المعاناة

وعلي أبو العلا - وهو من الجيل الأسبق، يجعل الوحدة والمعاناة خير معين له:

تشدّني وحدتي للشعر أنظمه فأحبتني الوردَ يحلو بين أشواك
ما أجمل الشعر والنجوى لمن أخذت منه الهموم بإحساس وإدراك

ومحمد إبراهيم يعقوب يجعل صعوبة الشعر غواية له، ويثبت أنه يتصف بصعوبة خاصة، وكأنه يذكرنا بقول الشاعر القديم: الحطيئة:

الشعر صعب وطويل سلمه

فيقول:

الشعر فاتنتي، وإن لم تسألي صعب وكل غوايتي في صعبه
الشعر إبحارٌ وطيف مرافئ لا تنجلي إلا بشهوة سلبه
فتوهجي بالشعر شمعة حائر تفني أجل لكنها تحيا به

وتجاوز محمد علي السنوسي تعريف الشعر هيكلاً وبناءً فوضعه ديوان العرب فيه سجلهم وتاريخهم ومعارفهم، يسجل حياتهم أفراحًا وأتراحًا، ويفصح عن طبائعهم وعاداتهم:

الشعر ديوان قومي وهو دائرة من المعارف في الألفاظ والجمل
أفراحهم ومآسيهم مسجلة فيه على كل حال عاطل وحلي
حتى تكاد ترى في كل قافية حياتهم وهي في حل ومرتحل

......

شعر يحدثنا عنهم بغير فم وتحفة من بيان كالزهور طلي

فهو لم يمسَّ هنا الشعر ولا كنهه، إلا ما نلحظه من البيت الأخير، حين جعله مستوى تعبيريًا يختلف عن غيره من الأساليب.

وأخرج بعض الشعراء الشعر الحر من قائمة الشعر، بل حتى لم

ينزلوه منزلة النظم، واختلط عندهم الشعر الحر بقصيدة النثر، وكأنهم يتعاملون معه - أى الشعر الحر - نصًا لا ينتمي للشعرية بأي حال. فها هو حسين عرب يقول قصيدة تبلغ سبعة عشر بيتًا عنونها بـ «الشعر الحر» ينتقص فيها هذا الشعر، بيد أنه وقع في نظام السطر، لا نظام الشطر حين جاء فيها أحد عشر بيتًا مدورًا[53].

قال لى صاحبى: أفي الشعر شعرٌ	غير حرٍّ، وفيه شعر حرُّ
قلت: كلا، و إنما الشعر فنٌّ	ذو بحور، لهن مدٌّ وجزرُ
قال: في وزنه يقولون: قيد	مستبدٌّ وفي قوافيه حَجْرُ
قلت في وزنه جمالٌ وإيقا	عٌ وأسرٌ، وفي قوافيه سِحْرُ
إنما الشعرآية الله في الفصـ	ـحى ولا يفهم الفصاحة غِرُّ
بل هو الذروة المنيعة لا يسـ	ـمو إليها، إلا المنيع الأغرُّ
والذى ظنه المدعيون شعرا	غمغماتٌ من الكلام وهجْرُ
والدعاوى يسوقها أعجميـ	ـون إذا خانهمْ أداءٌ وفكرُ
كل من شاء أن يعربد بالقو	ل تمطى وقال: شعرٌ حُرٌ
ومضى يملأ الصحائف جهلا	جملاً كلها هراءٌ ووزرُ
سالكًا مذهب الفرنجة فالجمـ	ـلة بيت وكل حرفين شطرٌ
أيها العابثون بالشعر ما التقـ	ـليد فضلٌ ولا التفرنج فخرُ
القوافي لها رجال حريو	ن بها والقريض نشرٌ وزهرُ
تتجلى به المواهب في ألـ	ـوانها عسجد يسيل وتبرُ
والكلام الذي يقولونه يز	ري بمن قاله ولا يستقرُّ
فضعوه إن صح نثراً جميلا	أحرامٌ على الجمال النثرُ

وأريحوا واستريحوا فما يصـ ـدر منكم إلا غثاءٌ وخُسرُ

هذا التدوير لم يؤخذ به في طباعة الديوان إلا قليلاً، ولم يحكم فك التدوير بل جاء حينًا في العجز وحقه الصدر أو الصدر ومكانه العجز، ونظام التدوير سلكه الشعر الحر مع اختلاف في عدد التفاعيل، أما الشعر ذو الشطرين - وإن سلك نظام السطر - فهو يلتزم بالتماثل، والشعر الحر ليس من شرطه هذا الالتزام، بيد أن استعمال حسين عرب للتدوير في هذه القضية بالذات قد أعطاها مشروعية لا يعترف بها شاعرنا، ورأينا كيف يسلب الوزن، والفصاحة، من الشعر الحرّ، وقد أمسك بقضية القافية ووضعها الحد الفاصل، وأن الشاعر الحر أو شاعر التفعيلة غير قمين بأن يجيد القافية، وقريب من هذه الفكرة ما أوردها محمد علي السنوسي إذ خلط هو الآخر بين الشعر الحر وقصيدة النثر، فوصف الشعر الحر بأنه لا وزن فيه ولا روح، ثم عرج على قصيدة النثر، ومع أن الشاعر - أي شاعر - يملك قدرة خاصة إيقاعية، فإن هذا الإيقاع في تلونه وعدم تماثله في الشعر الحر جعل الشاعر السنوسي يحكم عليه بأنه غير موزون في نص له بعنوان «الشعر الحر»[54]:

لا العود عودي ولا الأوتار أوتاري	ولا أغاريدكم من شعر أطياري
من أين جئتم بهذا الطير ويحكمو	لا الريش ريشي ولا المنقار منقاري
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى	في النسج واللفظ فيه روح فرجار
قصيدة النثر مثل المشي جامدة	والشعر كالرقص في سيقان أبكار

والمشي والرقص تنبه إليه كثير من النقاد حين شبهوا النثر بالمشي، والشعر بالرقص، وجاء ضياء الدين رجب ليؤبّن الشعر الحر إلا أنه افتقر إلى خصيصة حرية به وهي الجرس والنغم، وتذبذب القافية[55].

وفارق الشعر حتى الجرس والنغم ودبّ حِسٌ غريبٌ في قوافيه

بل إنه قال في نص آخر:

وقالوا قريض يقرض القيد ملؤه فراغ عميق يحذق النثر واللفا
وما فرغت إلا عقول عوائم على السطح تهوي أن تخفّ كما خفّا
وكان الذي شاءت ففاضت قرائح وفاض هراء زادهم جهلهم سخفا

وظل من تناول هذا النوع من الشعر يسلبه حقًا لم يغادره وهو الوزن، لكن الشعراء تعودوا على نظام الصدر، العجز، القافية، تماثل التفاعيل نوعًا وعدداً.. واختلافها في نظرهم يحيل النص إلى النثرية ويبعده عن الشعرية..

أما يحيى توفيق فقد عنون نصًا بـ «شجون الحرف» يتأوه فيه على ضياع الشعر، ويزدري بأنواع منه، لم يحدد هويتها، وإنما وضع لها أوصافًا قد تصلح أن تخرج نماذج من الشعر حتى ذي الشطرين[56]:

يا ضيعة الشعر، والأقزام تنهشهُ نهش الكلاب إذا استشرى به الكَلَبُ
تكاد من صرعة التغريب أنّتهُ تمزق الطرس والأقلام تنتحبُ
في كل يوم نرى شعراً تقيّأهُ قزم.. له جوقة الجهال تصطحبُ
أكُلُ من رص فوق الطرس في بلهٍ حرفًا على الحرف قالوا: شعره عجبُ
فلا المعاني لها من نظمهم أثرٌ ولا البلاغة أورت بعض ما كتبوا
خوفي على الشعر يذوي في بيادرهِ والفن يبلى ونبض الروح يغترب
أليس في دوحة الأفذاذ ملتجأ لصرخة الشعر إن لم يسعف الأدب
قلبي على لغة القرآن يا أمما أزري بها الجهل والتصحيف والصخب

والخوف على لغة القرآن جملة تتكرر وتوجه لنصوص حافظت على

اللغة ومشتقاتها وعلاماتها، لكنهم الشعراء ربطوا «التغريب» بهذه المقولة، وهى تهمة لا تبنى على سند علمي يوثق به.

أما الشعراء الذين نظموا على ذي الشطرين «العمودي وزنًا» والشعر الحرّ، ومن اقتصر على شعر التفعيلة فإنهم لم يتعرضوا للحديث عن هذا النوع منه لإعطائه فرصة التمحور، ومشروعية الوجود، أو لإخضاعه للاختبار والقبول من المتلقين، بل تركوه وليداً ينشأ ويشب عن الطوق، تمحضه التجربة، وتتدرب عليه أذن المتلقى. حتى أصبح شابًا له وجوده بين إخوانه الأقدم منه «العمودي وزنًا»، «المشطور»، «الموشحة»، «متعدد القوافي»، «الشعر الطلق»، «الثنائيات»، بل ظل يتمتع بشخصيته المراوغة حينًا، والمفاجئة أحيانًا أخرى. حتى وإن أساء تربه إليه، «قصيدة النثر»، بحيث عومل معاملته، وهو يحمل خصيصة وميزة متفردة عنه.

الهوامش والتعليقات

1) لم يشأ الباحث أن يثقل الهوامش، لأن هذه العناوين في دواوين سيرد ذكرها لاحقًا، عند توثيق النصوص الشعرية التي استشهدت بها هذه الورقة.

2) ديوانه «جراح قلب» 17 من قصيدته «نفثات شاعر» فبلغ أربعة وخمسين بيتًا كلها حول الشعر.

3) المجموعة الكاملة 121 تحت عنوان «ينابيع الشعر».

4) ديوانه 134/3.

5) ديوانه 52/1.

6) بياض الأزمنة 96، 97 من قصيدة «نشيد القتلى».

7) ديوانه «الشواطئ» 1/9.

8) ديوانه «الألعبات» ص 140.

9) ديوانه «دماء الثلج» 71-72.

10) ديوانه «أول الغيث» 38.

11) السابق 74.

12) المجموعة الكاملة 121.

13) ديوانه «سطور على اليم» 172.

14) ديوانه «الأربعون» ص 10.

15) ديوانه «تأملات على مرافئ القرية» ص 112.

16) ديوانه «جراح قلب» ص 16.

17) المجموعة الكاملة 501 من قصيدة بعنوان «من عبير مؤتمر الأدباء السعوديين».

18) ديوانه «أغنية للوطن» من 9-10.

19) ديوانه «تأملات على مرافئ القرية» ص 112.

20) ديوانه «تأملات على مرافئ الغربة» ص 113.

21) ديوانه «خواطر شاعر» ص 55 من قصيدة بعنوان «أصالة شاعر».

22) ديوانه «أيام من العمر» ص 155 من قصيدته «تحية إلى شاعر».

23) ديوانه رحلة الأمس 38، 37 وفيه نصوص تنحو هذا المنحى مثل:

وأنغام وآهات   لصب مغرم دنف

..

هنالك أنت عكازي   نداء الآه فى نغمي

..

أنا ماذا أكون أنا   إذا رددت أنغامي

أردد نغمة حيرى   أجدد نبع أشعاري

24) الأعمال الشعرية الكاملة ص 22 وأنغام وأهات لصب مغرم دنف.

25) السابق ص 23 .. هنالك أنت عكازي نداء الآه في نغمي.

26) ديوانه «نحو كيان جديد» ص 25.

52) الأعمال الكاملة، ص 678.

53) ديوانه 1/44.

54) الأعمال الكاملة ص 647 من قصيدة تبلغ خمسة وعشرين بيتًا.

55) ديوانه «زحمة العمر» ص 167.

56) ديوانه «حبيبتي أنت» ص 10-11.

* * *



كنت أتمنى أن يكون النادي - كعهدنا به - أكثر دقة في اختيار محور ملتقاه لهذا العام، وأكثر تحديداً، فلا يكون بهذه الصيغة العمومية الشمولية (مسيرة الشعر في السعودية)، وحمدت الله على أن لم يكن (مسيرة الأدب في السعودية)، أقول هذا لأن عهدي بنادي جدة الأدبي الجدية في الطرح، والدقة في التناول، وهذا لا يتأتى إطلاقاً تحت مظلة هذا العنوان، وذلك لما فيه من تعميم وتشميل، فكل واحد من الأحد عشر عنواناً من العنوانات المطروحة للكتابة وغيرها: كافيٌ لأن يكون محوراً تدور حوله بحوث ملتقى معين، وفي العمر بقية وفي الموضوعات سعة، إن شاء الله.

ولكنني أشتم روح التعمد والقصد، فإن رئيس النادي عبدالفتاح ابو مدين الذي دعا ذات مرة إلى أن يقام المؤتمر الثالث للأدباء السعوديين في رحاب نادي جدة، وجرت الموافقة العلنية على طلبه أمام الجماهير، ثم لظروف يعلمها الله منها وفاة سمو الأمير فيصل بن فهد رحمه الله، دخل الموضوع في حكم المسكوت عنه، قد أعاد تنفيذ المشروع بشكل آخر مناصفة، فلم يطرح الأدب السعودي كله، وإنما طرح الشعر بكل مراحله وألوانه ومعطياته، ووسائله وآلياته، إنه دائماً بحيله الثقافية، ومراوغاته الصحافية، يصل إلى ما يريد، ويحقق ما يصبو إليه، فيتحقق من سلوكه ذاك لدنيا الأدب في بلادنا الحبيبة الخير الكثير، إنه دائماً يحقق أشياء كبيرة بتكاليف زهيدة، إذا ما قيست إلى غيرها من التكاليف.

فإدارياً أحيي النادي ورئيسه على هذه الروح وهذه الخطوات المباركة، وفنياً أرفع يدي بالاحتجاج، فجزء يسير من هذا يكفي، من

محور أو موضوع. ولا شك أن اختيار محور أو موضوع سيكون أجدى على الدرس الأدبي من هذه الكركبة والكريجة التي تحركها المغامرة، ويرعاها الطموح.

ووفقاً لهذا فإنني اخترت أن يكون موضوع مشاركتي في هذا الملتقى (الشيب في الشعر السعودي المعاصر بين الوقوعات والإيقاعات). أما الشيب فهو واقع في جملة اهتماماتي بأُخَرة، وذلك بعد أن عراني الشيب، وأساء معاملتي في كثير من الأحيان، فلقد تابعت أفاعيله بالشعراء، قديماً، وخصصت الشيب في الشعر المعاصر ببحث منفرد، لموجبات فنية اقتضت ذلك، ويمثل الشعر السعودي جانباً مهما فيه، ولعل هذا الملتقى يحفزني على إفراده بالبحث والمدارسة أيضاً، ولا غرو، فالشيب علامة الشيخوخة إن جاء في أوانه، والشيخوخة تحتل نصف العمر، والشيوخ يحتلون نصف المواطنين، وقد شرعت في متابعة تدوينه وجراحاته على بساط الدرس، وكتبت قصيدة شيبية أحسب أنها تصلح لأن تكون مدخلاً للقائي بكم في هذا الموضوع، وهي بعنوان (بوابة الموت) قلت فيها:

عندما كنا شباباً

يتخطر

يسرق الكحل من العين

ويلهو بعصافير الدوالي

وفراشات الحديقة

وعقود الياسمين..!!

كانت الضحكة فجراً لازوردي الضياء

وأغاني الحقل أحلاماً أنيقة

وتواشيح رقيقة

كل ما حولي أحلام وريقة

فأنا في النوم أحلم

وأنا في الصحو أحلم

وأنا في الحلم أحلم..!!

هكذا كان مدى الحلم بعيداً وكبيرا

يتحدى قبضة الموت..

قوياً.. يتمطر..

مثل نبع يتفجر

أو ربيع يتنضر..!!

آه من حلمي..!!

ضاع الحلم..!!

ها هو اليوم صريعا يتقنطر

عبث الشيب به.. فالله أكبر

* * *

عبث الشيب برأسي

وسرى الهم بنفسي

واحتمى يومي بأمسي

فتوارت رغباتي

وتدانت خطواتي

وتحيّرتُ بأمري

بين أوصافي وذاتي..!!

وانتهت نَضْرةُ وجهي

بتجاعيد عديدة

رَسَمَتْ فيها تواريخي خريطه

ربما يقرؤها الأحفاد يوما

ضمن أفلامٍ (سليطه)

ذات أطوال وأبعاد (عبيطه)..!!

ربما تفقؤُ عينيها ابتهالاتي

وإصراري على حب الحياة..!!

ربما تؤثرني الدنيا بعَوْد عسجديّ

للميادين القديمه

والتقاويم الحبيبة

فتعود النضرة الأولى

وتكسوني قواي المنطقية

ومشيئات شبابي

وصباحاتي الندية..!!

* * *

أين..؟؟ هيهات شبابي..!!

عبث الشيب برأسي

وغدا الحلم كوابيس وآهات حبيسه

ومواويل حزينات تعيسه

وأساريعَ مخيفه

وأراجيف سخيفه

ضمُرتْ فيها الأناشيد الوريفه

واستقر القحط فيها

وتوالت كبواتي

وتلاشت ذكرياتي

وتهاوت في دهاليز حياتي

لم أعد أذكر شيئا

غير ميلاد شقيٍّ

كان في يوم حزين

بائس الطلعة، قاتم

منذ (سبعين) سنهْ

يَرَقَة... أو عَلَقَه...

ثم واصلت حياتي

كنت كالنحلة تقضي يومها بين الزهور

تحتسي هذي وهذي ثم تمضي في حبور

لم يكن يشغلني غير اللعب

وانتقالي من مكان لمكان

تارة فوق الصخور

والرمال الذهبية

وأحايين على متن الشجر

أو على ظهر حمار (يتنطنط)..!!

لم يكن قد شاب رأسي..

كنت أقوى

كنت أصغر

كان لوني مثل مشروبي أسمر

عسلياً.. يتلألأ..!!

كعصير التمر ذاب النور في عطفيه صحوا

تتشهاه الصبايا

وتعاطيه التحايا

وتمنّاه الخدور..

وأحاديثي نجاوى

هامسات في خفر

مثل حبات المطر

وأنا بين أحاديثي ولوني

كصباحات الغجر

ومساءات الحضر

أتهادى في مرحْ

وأغني في فرح...

هكذا كنت حفياً بشبابي

لم أشب بعد..!!

فكانت خطواتي.. وقفاتي

نظراتي.. همساتي:

ذات معنى.. ذات طعم

ذات نكهة..

ثم أطلقت لأحلامي العنانا

وتعاقدت مع الحرف

تدججت به حتى الثماله

وعشقت الكلمه

عشت آلامي وآمالي قصيدة

وأقاصيص فريدة

ومقالات جديدة وعديدة

وتساءلت، تساءلت.. سألتُ:

ما الذي يوردني حتفي..

ويلقيني وحيداً في الزحام..؟؟

كعبارات بليدة

ناضلت عبر جريدة

ثم ماتت في الزحام..؟؟

لم أجد ثمَّ جوابا

فتجاهلت السؤالا

لم أكن شبت

فزورت كلاما

وتهيأت لفصل ثالث أو رابع... أو عاشر..!!

لكنْ الشكل ترامى

في فمي، أغنية والهة

واشتط في كفي زماما

فتناثرت سهاما

وتحطمت حساما

وتخضبت بكاءً وهياما



* * *

وانتحلنا حب أشياء صغيرة

ذات معنى

تصل الغرب مع الشرق

وتبنينا كرامه.. وشهامه:

(بلاد العرب أوطاني

من الشـام لبـغـدان

ومن نجـــد إلى يمــن

إلى مصـر فتطـوان)

وجرينا.. وركضنا

بشعارات أثيرة.. وكثيرة

وقبلنا ما قبلنا

ورفضنا ما رفضنا

(وانتهينا..

ونفضنا ما تبقى من يدينا

ورثينا ذلك الماضي رثينا

وبكيناه .. بكينا ..!!

رحمة الله عليه وعلينا..!!)

ثم ماذا..؟؟

ضاع منا كل شيء

وتشرذمنا فصائل

وقبائل.. وعوائل..!!

ورجعنا للبداية..

آه منا..!! من تواريخ البداية.. وتباريح النهاية..

ضاع دربي في أكاذيب الهجاء

ب د أ - ن ك ص

ودمي فوق جدار الرفض يلهو بالهجاء

فلقد عشت طوال العمر حِلسا للهجاء

عشت للحرف وبالحرف شموخي وإبائي

لم أشب بعد..

فواصلت طريقي

أتقصى نبأ الهدهد

والدرب عُقام وبغام

وضلال وصِلال

من هنا الدرب.. ولكن يا رفاقي..!!

أين من يبدؤه يوماً بخطوة

أي خطوة ..!!

أين من يملؤه يوماً بسطوة..

أي سطوة..!!

قبل أن نمضي ترابا في خضم العاصفة..!!

قبل أن يفجأنا الشيب بأصداف الحروف اليابسة

والحياة اليائسة..

آه يا ليلي.. ويا ليلي آه..

ها أنا شبتُ..!!

وشاب الحلم

وازورَّ كلاماً وقياماً

وتغيَّرت كثيراً

وعلى بوابة الموت وقفتُ

ورأيت ما رأيتُ

فترددت كثيراً

وتراجعت قليلاً

ثم قررت الرحيلا

في طريق واحدة

وسألت الله أن يحفظ شيبي وشبابي

وحضوري وغيابي

أيها السادة..!!

أرجو أن لا أكون أرهقتكم بهذه الخرجة الشعرية، ولا أكون أثقلت عليكم، فإن كان شيء من ذلك فاغفروا هذه الزلة، ولنعد لما نحن بصدده.

عفواً..!! أنا لا أعتبرها خرجة، فإن كان ولابد فهي درجة إلى صلب الموضوع، وتمهيد شعري له.

وبالطبع لن يكون مستوى الشعرية واحداً لدى الشعراء الشيبيين السعوديين (الشاعر الشيبي هو الذي كتب شعراً في الشيب ولو قصيدة واحدة، وليس بالضرورة أن يكون شيخاً، إذ قد يكون ممن عاجلهم الشيب) واحداً، فقد لاحظت أن بعضه كان وقوعياً، والآخر كان إيقاعياً.

ونقصد بالوقوعي: ذلك الشعر الذي يسجل فيه الشاعر وقوعات الشيب في حياته، ويذكر حلوله به ونزوله بساحته، ويتحدث عن بعض ما أحدثه في ظواهره ودواخله، وفي علاقته بالآخرين، هو يسجل أحداثا كما يسجلها المراقب اليومي، ونجد في هذه الحالة - حسب الدراسة - بعض الشعراء يقومون بتسجيل هذه الوقوعات وهم واقفون خارج النص، بينما نجد آخرين يسجلونها وهم داخل النص، أو هكذا نحس بهم على الأقل.

ونعني بالإيقاعي، ذلك الشعر الذي يستطيع فيه الشاعر أن

يصطحبنا فيه معه من أول لحظة، بحيث نحس أننا أصبحنا جزءاً من مكونات النص، يكتبنا ونكتبه، ونصغي له ويصغي لنا، فإذا نحن هو، وهو نحن:

أو كما قلت ذات مرة:

إني خُلقت لكي أحس بما يحس الآخرون
فأنا هُمُ، وهمُ أنا وجميعنا ماء وطين

فهو في الوقت الذي يعبر فيه عن ذاته يعبر عنا وينطق باسمنا، يستوعب الزمان والمكان والمشاعر، ويعبر عن الكلي والجزئي والعام والخاص، ويجمع بين المتباعدات، ويشكل منها مع المتقاربات كلاً قوياً ونسيجاً متماسكاً، ونشعر ونحن نقرؤه أننا واقفون مع الشاعر داخل النص، والإيقاعات كما نعلم منها الفردي ومنها الجمعي، ونحن نستمتع بها جميعاً، فإننا نطرب للتقاسيم الموسيقية المنفردة تؤدى بالعود أو القانون أو الناي ونحوها، ونهتز للإيقاعات الجمعية أو (الأوركسترا)، وهكذا فعل بعض شعرائنا حين تحدثوا عن الشيب في العصر الحديث.

ذكريات الصبا وسواجعه

هناك فئة من شعرائنا المعاصرين ما كان يسرهم فيما يبدو الحديث عن الشيب، إما لكونهم تصالحوا معه، أو لأنه لم يحرمهم ممارسة متعهم وملذاتهم، أو لأنهم لا يريدون عرض مظاهر عجزهم الشيبية على الناس، فاكتفوا بالحديث عن شبابهم الناعم الناضر، وعن أمسائه وأصباحه، وعن روحاته وجيآته، وكأنما يريدون أن يقولوا في الوقت نفسه: ولكن أين

منا كلٌ ذلك اليوم، ونحن نتجرع ويلات المشيب؟؟ فيكظمون ولا يقولون.
وفي مقدمة هؤلاء الشاعر محمد بن سعد بن حسين يقول (أصداء ص 12):

راح الشباب ولم أقض اللبانة من		أوطاره ، آه من قلبي وأوطاري..!!
رحماك ربي فإني مذنب وكفى		والعفو منك إلهي منة الباري

ويقول وهو يتحدث عن خطرات فؤاده (نفسه ص 15):

وحيناً إذا هبت نُسيمات فرحة		تناهت بما يهدي إليه خليل
صحت فيه أحلام الصبا بعد هجعة		ونام حديث الشيب وهو عذول
وجدت صباباتٍ طوت من ملاتها		رضاءً، وطرْفُ الشيب فيه كليل
فراح يسلي الروح بالشعر تارة		وأخرى بما يرضي الإله يقول

ويختتم قصيدته في اليوم الوطني (نفسه ص 22) ببيتين أحسب أن آخرهما من أجمل ما قيل :

عادت لنا ذكرياتٌ في ملاعبنا		عهد الصبا، والصِّبا حلو ومحمود
اليوم لي فيه ذكرى لست أكتمها		إني بأبواب ذاك اليوم مولود..!!

وبمناسبة العيد (ص 31):

يا زفرات الشفاه اللُّعْس إن بنا		شوقاً إلى ساعة تجلو بها الغيدا
كواكباً مثلما كنا نشاهدها		كان الصبا في الأنس مجدودا
مثل العصافير نحيا عيشها فرحا		ياليت غصن الصبا مازال أملودا

بل ويكتب قصيدة كاملة ليشحنها بحنينه العارم لأيام صباه، بعنوان (ملاعب الصبا) (الديوان ص 33) مطلعها:

**يا أيها الربع حدث أين أحبابي	وأين إخوان صدق من أصيحابي..؟؟**

وفي قصيدة (من حياتي) - الديوان ص 34 - يقول في مواطن مختلفة:

**ضاع ريعان الشباب العاطر	ومضى طيفا بعين الساهر**

**إيه كم أبكي..!! ولكن لمَ لا	أمسح الدمع بوهم الشاعر..؟؟**

ويقول حول قلبه:

**هاجت الذكرى به محمومة	فهي في أعماقه نار تنور**

**آه من قلبي وذكرى شرّتي..!!	آه أيام الصبا روض نضير..!!**

ثم يقول:

**يا فؤادي عيش ذيّاك الصبا	حلم طاف بجفن مطبق**

فتحس بالألم يعتصرك معه، وتدعو الله أن يبقي قلب هذا الشاعر مشرعاً، وبصيرته متفتحة مبدعة، وتتمنى له أن تعود له عشيات صباه النضرة، فتردد معه في قصيدته (نجدية) - الديوان ص 61 -:

**فياليت ساعات العشيات عوّداً	وعهد الصبا ياليته قابلٌ عودا**

**إذاً لاستراح القلب من لوعة الهوى	وعدنا وأحباب الصبا نلعق الشّهدا**

ويفخر أن أيام صباه وشبابه كانت جادة مبذولة في سبيل التحصيل العلمي على أيدي الأشياخ من أجلة العلماء، فيقول (ص 106):

**صبانا أحاديث تموّجها الذكرى	فتحيا بها أيام أحبابنا بكرا**

**إذا ما ادّكرنا عادنا من شبابنا	أفانين ما تنفك تستلهم الذكرى**

ثم يقول:

دموعاً على عهد الصبا وصبابة ... إذا ما ذكرنا ذكرها يفحم الصدرا

ونامت أحاديث الصبا وهي غضة ... ترف كما رفّت بأفيائها البشرى

ويقول في قصيدته (نفحات الصبا) - الديوان 157 -:

حين التقينا وأحلام الصبا أمَمٌ ... تسعى بنا، والصِّبا حلو وتيَّاهُ

بكل عذب نديٍّ من توددنا ... وكل وعد بأنا سوف نحياه

أنا نظل مع الأيام بهجته ... مثل الرياحين نحياها ونحياه

اللهَ ما أجمل الذكرى تجددها ... آمالنا في غد أنا سنلقاه

وفي مدارج الصبا يقول (ص 166):

مدارجُ آمال الصبا لم تزل بكراً ... وآمالنا فيها تراءت لنا صفرا

قرأنا به ما غاب من أنس أمسنا ... زماناً به لم نشتك الحر والقرّا

وفي (ذكريات الشباب) يقول (ص 160):

لي في (الرياض) شباب كله عيد ... ولي بها ذكريات كلها غِيد

ولي أحاديث أيام إذا خطرت ... أطيافُها، هي في سمعي أناشيد

حدّث جراحات قلبي وهي دامية ... وأيقظت صبوتي، فالقلب معمود

وفي مقطوعة فردة من أربعة أبيات بعنوان (شبنا) ترد كلمة الشيب مرتين فقط في البيت الرابع، أما الأبيات الثلاثة الأول فهي ذكرى لربيع العمر، يقول (ص 163):

أيامنا في ربيع العمر أغنية ... رفافة اللحن، تياه بها الحادي

يرخي لها الشوق مرتاحا أعنّته ... شدوا وشجوا، إذا ما أنشد الشادي

واليوم أمست لنا ذكرى تؤرقنا ... نجتر فيها تعلاتٍ بإجهاد

شاب الزمان، وشبنا، والهوى ثمِل يحدو بنا في متاهات الهوى الصادي

هو لا يمدح الشيب أو يذمه، ولا يحاول أن يستخلص منه أية عظة أو عبرة كأن الأمر لا يعينه في شيء، لأنه لم يصبه ببعض العقد التي أصابت غيره، ولم يغير في أسلوب حياته، فلذلك يلقاه بهذه الروح المسالمة، فلا يعاديه ولا يتعدى عليه.

● أما الشاعر محمد سعيد المسلم رحمه الله فلم أجد له في ديوانه (عندما تشرق الشمس) ذكراً للشيب، وإنما له قصيدة واحدة بعنوان (على مسرح الذكرى) تناول فيها بعض ذكريات صباه ففيها يقول (الديوان ص 137):

طلقتُ في زمن الصبا أنغامي ووأدت فيه عرائس الأحلام
وطفقت أمشي والقنوطُ يحوطني يمشي ورائي تارة وأمامي
ولديّ طرف غارق بدموعه أرِقٌ، وقلبٌ من جراحي دامِ

يسترسل في رومانسيته يبكي جراحات حاضره، وغضارة أيام شبابه، مستعرضاً مشاهد حياته التي مرت في لوحات منسجمة مع الطبيعة، إلى حد التماهي أحياناً، وكأن الشاعر قد تحول إلى وحدة من وحداتها، لا تجمل إلا به، ولا يجمل إلا بها.

من لي بأيامي التي تلفت، فكم فيها شهدتُ بشاشةَ الأيام
حيث الحياة جميلة، ورداؤها سكرٌ تمشّى في دمي وعظامي
أيام أشدو كالهزار مغرّدا وأبثُّ آهاتي، ولحنَ غرامي
أختالُ في بُرد الشباب، وأنثني مرِحا، أرود مراتع الآرام
أحبو على صدر الطبيعة سارحا بين الروابي الخضر والآكام
وأطل استرق الخُطا فكأنني لص تَسَتَّر في دجى وظلام

أشكو إلى الأزهار كامن لوعتي فترق باكيةً لدمعي الهامي
وأبثُّ أطيار السماء صبابتي فتظلّ صاغية إلى أنغامي

والقصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع، وعدد أبياتها خمسة وثلاثون، لم يرد فيها كما لم يرد في بقية قصائد الديوان ذكر للشيب، وهو ممن شبع في حياته شيباً رحمه الله ، فقد ولد بالقطيف سنة 1341هـ وتوفي سنة 1414هـ ولم أجد تعليلا لذلك إلا أنه من المقاومين الصامتين للشيب على طريقة (الخسران يقطع المصران).

والذي نسجله لهذا الشاعر أنه لم يتحدث عن صباه في أبيات مبعثرة هنا وهناك في ثنايا قصائده، بل خصه بقصيدة مستقلة، ولعل هذه الظاهرة، أي استقلالية الشعر الشبابي، تعد أيضاً من مستجدات العصر الحديث، وقد يعنون بعض الشعراء قصائدهم بالصبا أو الشباب، ثم هم لا يعوجون عليه إلا غراراً، ويمرون به أغراراً.

● ومع طاهر زمخشري في قصيدة بعنوان (وجدت صباي) مجموعة الخضراء، (ص510) حيث نجده يتحدث عن لقاء، من لقاءاته البارعة، يعيش في تلافيفه حاضراً فارعاً رائعاً، وكانت فرصة سانحة أن يظفر بمثل هذا اللقاء، وهو في سن متقدمة، ولذا فإنه لم يسعه إلا أن يتذكر به أيام صباه العذاب، ويقول في آخر القصيدة ذات العشرة الأبيات:

كان أشهى للنفس مما تمنيـ ـتُ، فجادت أنفاسُه بالعطايا
ضمّني بالهوى إليه فلما نلتُ منه الرضا وجدتُ صبايا

ولكنه يتصبين بحق في قصيدة أخرى بعنوان (ذكريات الصبا) – مجموعة الخضراء، ص 526 – وقد قسمها إلى ثلاثة مقاطع على طريقته المفضلة دائماً في إحداث مثل هذا التقسيم الذي قد لا تجد له مسوغاً غير التقاط الأنفاس في حالة الإلقاء بالذات، يبدؤها بقوله:

ذكرياتُ الصبا بفرْط الحنين ... حركت في الضلوع نارَ الشجون
ذكّرتني ورب ذكرى أثارت ... في الحنايا لواعجَ المفتون
ذكرتني أيام كنت صبيا ... أتلهى بصبوتي في سنين
وربيعُ الحياة في معبر الأيا ... م يعطي الشذا برجْع لحوني

وعناصر الطبيعة المختلفة من أزاهير وأنوار وورود تشترك معه فرحة الذكرى، فغدت القلوب تشدو للحياة المفتونة الفاتنة:

فالربا تضحك الأزاهير فيها ... والسنا راقصُ الرؤَى في عيون
والورود التي تغرد بالأنـ ... ـفاس باحت بسرها المكنون
للقلوب التي تصفق للحبِّ ... وتشدو صداحة للمفتون
بالصبا راقصَ الأهلة تيها ... وهو يختال فرحة في الحزون
للهوى لم يزل يداعب إحسا ... سي، ويرمي بعاصف مجنون
أنا في لجه.. أهيم مع النجـ ... ـوَى، ومعزاف صبوتي في يميني

أوليات الشيب وطلائعه

ضحايا الشيب في أوائل العقد الثالث من العمر من الشعراء، ممن تحضرني أسماؤهم من خلال هذه الدراسة هم: الشريف الرضي، وأخوه الشريف المرتضى، والبحتري، وأبو تمام، وابن الرومي، وقد التقينا بهم في نصوص مختلفة عبروا فيها عن أحاسيسهم بتلك المساجلات الشيبية، وأول من يقابلنا من المعاجلين بالشيب الشاعر السعودي المديني عبدالمحسن حليت مسلم، والذي قدم لنا تجربته في قصيدة بعنوان (كهولة العشرين) واقعة في واحد وأربعين بيتاً، (مقاطع الوجدان ص

176) مقسمة إلى أربعة مقاطع، كتبها حسب تقدمته لها حين تكاثر الشيب في شعره، وهو لايزال في الخامسة والعشرين، ورغم أن الشاعر يعلم أن المشيب علامة للشيخوخة لا للكهولة، لكنه يؤثر تسمية ما حل به كهولة، وذلك من فرط تعلقه بشبابه، وكراهيته لهذا الشيب الذي عاجله، وباغته بهذه الزورة المبكرة، ويتحدث الشعراء عما يحل بهم من شيب معجل أو مؤجل، ولكنهم يختلفون في مواجهته، فمنهم الثائر الغاضب، ومنهم المستسلم الراضي بالمقدر له، ومنهم من تحفر وقوعات الشيب في دواخل نفسه وعلى جدران وجدانه ندوبات لا تمحى، وجراحات تتحول إلى وشومات ووسومات لا تزول، فإذا عبر عنها أحسست أنها انفجارات روحه، وحمم نفسه يرسلها شواظاً لاهباً، وشراراً حارقاً، هي وقوعات تضغط عليه بقوة من الداخل، فيتنفسها قلمه كلمات وألفاظاً، تصل إلى المتلقي، فتحركه بعنف، وتجبره على أن يتحول بها ولها مشاركاً للشاعر، مساعفاً له ومعيناً، وهكذا كان عبدالمحسن حليت في شيبيته . ومنهم من تلامس وقوعات الشيب خوارجه، وبالتالي فإنه يتعامل معها أيضا تعاملا خارجياً، تسمع فيه الأوصاف الحافلة، وترى الأفواف المائلة، ثم لا شيء غير ذلك، وقلما تتأثر بما يقول.

إنك تحس بعبد المحسن حليت يجري داخل القصيدة، يقفز هنا متمرداً، ويتمرد هنا متفرداً، ويتأوه هنا ويشكو الهموم والغموم، مسوياً بين الخطوب والوصوب، صارخاً ثائراً تارة، ومستسلماً متساقطا متهافتاً تارة أخرى، المهم أن كل هذه التفاعلات إنما تتم داخل النص، ومنه تنطلق إلى الخارج وليس العكس.

ونلحظ أنه بدأ المقطع الأول والثالث بجملة خبرية فعلية محورية هي جملة (دب المشيب)، ونعني بمحوريتها كونها هي موضوع حديثه إلينا، والباعث على كتابة القصدة، (دبيب الشيب إلى رأسه) هكذا (دبيب)،

وفي هذا الدبيب تعذيب يعرفه من يتجرع دواءً مراً، وصاباً علقماً، بل هو أشد من ذلك وأنكأ للجراحات، وأدعى للألم والمعاناة، لأن من يتجرع الدواء المر ينتظر من ورائه البرء وزوال سقمه، وبالتالي العودة إلى حياة الصحة والعافية، بينما لا أمل للمصاب بالشيب في شيء من ذلك، إذ إنه لا يزول إلا بالموت، وقد أدرك الحليت ذلك فقال في بداية المقطع الأول:

دب المشيب، ووافى إثرَه الأجلُ ما عاد في العيش لي قصد ولا أمل

وقال في بداية المقطع الثالث:

دب المشيب، وما عادت تؤرقني فيه الليالي، ولا خوف ولا وجل

لاحظ التناغم بين المطلعين في التجاهل إذا صح التعبير (ما عاد في العيش.... إلخ و ما عادت تؤرقني... إلخ) والتناغم بين عاد وعادت، مع المخالفة في التذكير والتأنيث، والمشاكلة في الاسمية المستخفية في الوضع الثاني، مع ملاحظة أن الأولى في العجز والثانية في الصدر، وانظر إلى المشاكلة في الجملة المحورية بين الأجل في الصدر الأول من المقطع الأول، ووجل من المقطع الثالث في العجز.

وأما تفسير هذه المشاكلة في الجملة المحورية بين المقطعين فلأهمية فاتحة النص، وقد كان الشعراء الكبار يولون موضوع المطالع والمقاطع العناية الكبرى، ويعطونه الأهمية العظمى، بحيث يكون قادراً على اللفت والجذب، (دب المشيب) إنه دبيب الصائد للفريسة، ودبيب الأفاعي والحيات، لا دبيب الحميا في الأجسام، ولا دبيب الشيخ اليفن على عصاه، وفرق بين دبيب مثير للذة وآخر جالب للغصة، وقد أمكن بعض الدارسين أن يؤولوا بعض المقاطع إلى فهرس لمحاور النص، وسلماً لأفكارها، وشفرة لأسرارها، وقد رأينا نموذجا من ذلك في دراسة كتاب لمعلقة امرئ القيس، ولعل جملة (دب المشيب) في النص الذي بين أيدينا

يساعد على شيء من ذلك، فجميع أفكار النص تلوي هنا وهناك وتتشعب، وتستطرد، وتوجز وتسهب، ثم تعود شاءت أم أبت إلى الجملة المحورية (دب المشيب)، ولا غرابة إذاً من أن يعود المقطع الثالث إليها، وبخاصة إذا علمنا أنه يحتل واحدا وعشرين بيتاً، أي أكثر من نصفها، وهذا يعني أنها ربما كانت القول الشارح للتجربة، والفضاء السانح لبث أحزانه، ونشر أشواقه، فيما هو يتبنى الموقف، ويعود نفسه على تجاوز المصاب وربما حتى التصالح مع الحدث.

وهو في عراكه مع الشيب محتاج إلى معين:

فلابد من شكوى إلى ذي مروءة   يعزيك أو يسليك، أو يتوجع

فمن هذا الصديق أو الرفيق؟ إنه شرخ الشباب في المقطع الثاني، يناديه ويعاتبه، ويتمنى عودته، فيقول:

شرخَ الشباب..!! ألا هل من معاودة   فيها أبثك ما قد خلّف الكلل
فضلُ المشيب على مثلي كفضل يد   مُدّتْ لتنتشلَ عمراً هدّه الزلل

وهو الشاعر نفسه في بداية المقطع الرابع، يتجه إليه بحصيلة المشوار، ويوافيه بنتائج الرحلة، ويمنحه خلاصة تجربته، فيقول:

يا من خُدعتَ بدنياك التي ملئتْ   عبر الزمان نعيماً ملؤه الحيل
أسرفت في حبها، وانقدت تتبعها   فاحذر إلى أين قد تمضي بك السبل

وبين هذه المشاكلة والمخالفة، بين الخبرية والإنشائية، المتوافرة بين فواتح المقاطع، نجد الشاعر حاضراً في جميع المقاطع، فضمير المتكلم ينشر ظلاله في جميع المقاطع والأبيات مما نحس معه بأن الشاعر مقاتل عنيد، برغم هذا الاستسلام الظاهري للشيب، وارتداء لباسه الوقور، وتصدره

لإسداء النصائح وتقديم الحكم مثلما يفعل الشيوخ والكهول، وما هو بشيخ ولا كهل - ولكنه متكهل متمشيخ - وإليك بعض هذه الوقوعات النفسية:

- **ودعتُ عهد الصبا توديع مرتحل　　وكـلُّ عـهـد بـه حـل ومـرتحـل**
- **ولى الشباب وصفو العمر　　والشيبُ رافقني، والرأس مشتعل**

لاحظ محاولته المشاكلة بين (فارقني، ورافقني) وجعل الصدر كالعجز جملتين، غير أنه بدأ البيت بفعلية منفتحة، وأنهى العجز باسمية مقفلة، وكذلك هي حياته بداية ونهاية.

- **وإن خطبتُ** وداد الدهر أبدلني　　بالود بغضا، وأعيتني **به العلل**

يرنو لغيري بغدر ثم يطعنني　　**كأنه فاتك في عينه حول**

- **ولستُ** أجهل أني عشت معركةً　　تطري (الجبان)، ويُهجَى عندها **(البطل)**

كم راج في عرضها سوق النفاق، وكم　　للصدق **في** عرضها سجن **ومعتقَل**

- **وعظتُ** نفسي، فما ترضى بموعظتي　　وضقت ذرعاً بها، واستفحل **الجدل**

وليس في العمر ما يدعو إلى شغفٍ　　بالعيش، والعمر في درب الردى وجِل

هذه الوقوعات وإن كانت منطلقة من الداخل في عامتها، إلا أنها تظل عند المحسن تمثل الخطوات الأولى على طريق التحول بشعره بعامة في ديوانه الثاني (إليه) إلى مستويات الإيقاعات الداخلية التي تثير عادة كوامن الإيقاع الجمعي المكرّ المفرّ المقبل المدبر معاً، والذي لا يجيده عزفه إلا المجوقون.

- ويعبر شاعرنا غازي القصيبي عن مشاعر ابنته (يارا) تجاه مشيبه، فيقول بعنوان: (يارا والشعرات البيض) - المجموعة الشعرية الكاملة: 695 -:

مالت على الشعرات البيض تقطفها يارا.. وتضحك: لا أرضى لك الكِبَرا

- يا دميتي..!! هبك طاردت المشيب هنا فما احتيالك في الشيب الذي استترا..؟؟

وما احتيالكِ في الروح التي تعبت..؟؟ وما احتيالك في القلب الذي انفطرا..!!

وما احتيالك في الأيام توسعني حرباً، وتسألني من يا ترى انتصرا..؟؟

أخر الشاعر ذكر الفاعل (يارا) لجلب الانتباه إليه، وهي تتعامل بلطف مع الشعرات البيض، ولا تشدها بعنف، وكأنها تقطف فلاً أو ياسمينا من الحديقة المرتسمة على وجه أبيها الدافئ الحنون، وهي تضحك بكلمات تندلق من فيها وهي ترسم لأبيها عمراً حالماً دائم النضرة لا يعرف المشيب له طريقاً، فيحيلها الشاعر وقلبه يدمى إلى ما يصيب نفسه وروحه من آلام داخلية يهون عندها كل مشيب خارجي، وقد شيبته أحداث الأيام وعجلت عليه وهو بعد في الأربعين من عمره.

هي لم تسأل أباها عن الشعرات البيض، وعن سبب ظهور هذا البياض، بل كل ما فعلته أن أبدت استغرابها في شيء من المداعبة والمزاح، مدركة أن ما تراه علامة الكبر، لذا فهي تقول له: لا أرضى لك الكبر، بل الذي أريده أن تعيش لي شاباً قوي العضلات أسود الشعر، متدفق الحيوية، ولكنه لشدة وقع موقفها على نفسه راح يسارع إلى إجابتها ومناقشتها في سبب كبره، وأنه واقع لا مفر منه، وأن الأيام لو أسعفتنا بتأخير مظاهر الكبر الظاهرة، فإنها لا تستطيع بحال أن تدفع الأوهان الداخلية، ولذلك هو بعد أن افترض قدرتها على دفع الشيب الظاهري يطرح عليها جملة من الأسئلة تعجز أيضاً عن أن تجد لها حلاً، فهي عاجزة عن دفع شيخوخة قلبه وروحه ونفسه وكل حواسه الأخرى التي عاجلتها الشيخوخة قبل أوانها، وذلك لصدامه الدائم مع الأيام، وما جناه عليه طموحه من عراك مع الحياة، هي حربه المستمرة مع الأحداث، ما

تنتهي عقبة إلا لتجدد عقبات، لذا فهو يتمنى لو يعود له شبابه الغض وصباه الحالم..!!

ثم في خاتمة القصيدة يخلص إلى حكمة صالحة لكل أحد أن يتمثل بها، ويتحرك على أساسها، وهي أنه لا ضير من تغير المظاهر، لكن البلاء الحقيقي أن يفقد الإنسان إنسانيته أو يضطر للتفريط في كرامته، أو يضيع منه طهره وعفافه، إن هذا السقوط الحقيقي، والكبر الحقيقي، بل هو الموت الأحمر:

**يا دميتي حاصرتني (الأربعون) مُدىً	مجنونةً، وحراباً أدمت العُمرا**
**فمن يردُّ لي الدنيا التي انقشعت..؟؟	ومن يعيد لي الحلم الذي عبرا..؟؟**

* * *

**ما الشيبُ أن تفقد الألوان نضرتها	الشيبُ أن يسقط الإنسان منتحرا**
**وما بكيتُ على لهوي ولا مرحي	لكن بكيت على طهري الذي انتحرا**

إنه لا يبكي لهواً ولا مرحاً ينطوي بذهاب الشباب وحلول المشيب، كما اعتاد معظم الشعراء أن يفعلوا ولكنه يبكي أشياء أخرى أجبرته الحياة عن التخلي عنها.

بكاء الشباب أو همع الهوامع

لقائل أن يقول: وما الفرق بين (ذكريات الصبا) و(بكاء الشباب)؟؟ إذ الصّبا لغة هو: الصغر والحداثة. والشباب: الفَتاء والحداثة، وشباب الشيء: أوله. والصبيّ: الصغير دون الغلام (أو من لم يفطم بعد). والشابّ: من أدرك سنّ البلوغ ولم يصل بعد إلى سن الرجولة، ويأتيان في مقابل الشيخوخة، فإذا بكى أحدهم صباه وشبابه، أو استعاد

ذكرياتهما، فإنما هو يركض في فضاء واسع يغطي حوالي خمسين سنة من سنوات العمر.

ومع هذا القدر من التوافق بين معنى الكلمتين، فإن الذي تنبعث في داخله ذكريات الصبا لاهية، فيحنو عليها وتحنو عليه، غير الذي تنبعث في ضلوعه لاهبة، فتلوعه ويلوّعها، ويبكيها وتبكيه، لذا آثرنا التفريق بين الموضوعين.

وأول من يلقانا من الباكين على شبابهم الشاعر علي حسين الفيفي، وذلك بقصيدة عنوانها (ضيف لا يرحل) - الهمس الخافت ص 104 - في ثلاثة عشر بيتاً، يسجل فيها وقوعاته وهو واقف خارج النص فيقول:

تطوي والأيامَ في عجل أعمارُنا، ويرينا مكرَهُ الزّمنُ

إن الذي عهدناه وينسجم مع حركة الفاعلية والمفعولية أن تطوي الأيامُ والأيامُ الأعمارَ وليس العكس، وذلك بما تظهر الأولى من قوة وعرامة، وما تنطوي عليه الثانية من ضعف وانحدار، وهو ما ظهر واضحا وجليا في الجملة التالية (ويُرينا مكرَهُ الزمنُ)، فالفاعلية للزمن ومشتقاته، والمفعولية لمن عمل الزمن على ترويضهم وخضد شوكتهم، كالأعمار، ولكن الشاعر اضطره الوزن الشعري إلى أن يرتكب العكس، ونحن لا نريد تقييد وقوعاته بقالب معين، ولكننا نطالبه في حالة التجاوز بإنجاز وضع فني كفاء تجاوزه، ويواصل فيقول:

أما الشباب فقد ولّى وإن بقيت ذكراه في النفس، فالذكرى هي الحَزَنُ
جاء الشباب، وما كدنا نُسرُّ به حتى مضى وأتى من بعده الوهن
كانت له منن كبرى فغيّرها فراقُه حيث لا تبقى له منن
أحبُّ ضيفي ولن تُرجَى زيارتُه بعد الوداع، ولم تسمع به الأذُن

إنها وقوعات باردة تحس أنها آتية من الخارج، وكان الشاعر أحد المتفرجين على المشهد، فإذا رأى النار تجنح للخمود عمد إلى تغذية فتيلها بما يضمن لها شيئاً من الوقد، وقليلا من الجَحْم، وما أبرد أما التفصيلية الواردة في أول البيت، حتى ليتخيل القارئ نفسه في حلقة درس فاشل للنحو أو الصرف، ولماذا حكمنا بفشله مسبقا..؟؟ حكمنا بذلك لارتكاب صاحبه هذا الخطأ الفاحش في البيت الثالث (وما كدنا نسر به حتى مضى)، فإن كاد لا تجتمع في هذا الوضع مع حتى، قال العلماء: لا يقال: ما كاد يسلّم حتى ودّع، ونحوها.

إن الكلمات تتساقط من فم مبدعها أو ريشته مع الأسف ميتة لحظة ميلادها، والوقوعات ترد من منطلقها إلى مستقراتها بالبرودة نفسها، لذا فهي لا تحرك فينا شجناً، ولا تدفعنا إلى الاهتمام بما هو قائله، فنحن لا نرثي لفراق شبابه ولا لحلول مشيبه، ولنمض معه ليقول:

مضى الشباب ولم نلمس له أثراً تزهو به النفس، أو يقوى به البدن

وفي حياتك ضيف كم سررتَ به هو الشباب، وعهد ما له ثمن

أيامُهُ الغُرُّ أفراح، وبهجتُها في النفس، والوجه في أيامه حسن

فهو قبل أن يبدأ في وقوعات الشيب المباشرة، يقرر وقوعاته غير المباشرة التي تمت من خلال الوقوعات الشبابية الممهدة، فهو ذكرى حزينة، ونزيل سريع المغادرة يسلمك إلى الضعف والوهن، مفارق لا ترجى له عودة، ولا أثر من آثاره باق ، بل إن آثاره آنية زائلة، لا يستأهل من أحد أن يتعلق به، وهو يسلمك للضيف الآخر الذي لا يعرف التحول ولا الرحيل، إنه المشيب:

أما المشيب فضيف لن تقول له: أهلاً، وأنت له ما عشت مرتهن

ضيفٌ يبدّد ما أعطى الشبابُ لنا ضيف عدوٌّ، وفي أحشائه إحن

لا تأمنن هدوءاً عند مقدمه ... وإن تبسم يوما ليس يؤتمن
وليس يرحل لو طال المقام به ... وإن تذمّر منه الناس والوطن
يأتيك ضيف ثقيلاً لا تسر به ... مقوّس الظهر، واهٍ، صوته خشن

وكما قدّم تقريره الأول عن وقوعات الشباب، يقدم تقريره الثاني عن وقوعات الشيب، وكأنه كاتب ضبط دقيق في أداء مهمته، فهو ضيف غير مرغوب في زيارته وإقامته، قلبه مليء بالأحقاد، مفسد لكل أعطيات الشباب، ولا يأبه لمتذمر منه ولا لمستثقل له، لا يرجى من ورائه غير الثبور وتقوس الظهور.

وكأن المرء في ظل هذا التسيير والوقوعات الخارجية إنما خلق ليعيش جميع مراحل عمره دون تحديد، وما له إلا أن يسبح ويسير.

● وفي نص بعنوان (شباب.. ومشيب) نلتقي بالشاعر محمد حسن فقي (قدَر ورجُل 312) وبداية نلحظ أن النص قائم على الثنائية، وإن شئت الزوجية، فالعنوان (شباب.. مشيب)، والمقاطع أربعة على النحو التالي:

المقطع الأول 10 أبيات. والثاني: 12 بيتاً. وكذلك الثالث. والرابع: 14 بيتاً.

ومجموع الأبيات 48 بيتاً، أما الروي فيتغير أربع مرات. تبعاً لتغير المقاطع، وهذه المراوحة في المقاطع والروي من السمات العامة لشعر الفقي، يمكن أن نسلكها في الرغبة لدى الشاعر في التنويع الموسيقي.

وهو حاضر منذ البيت الأول في المطلع، حضوراً مكثفاً من خلال ضمير المتكلم الذي لا يكتفي فيه بالضمير المتصل وحده بل يؤكده بالضمير المنفصل وبالأحدية:

تمنى الناسُ، ويلُ الناس ... بل ويلي أنا وحدي

يتلوه أيضاً في مطلع المقطع الثاني حضور ثلاثي العدد والموقع:

لئن رجّى الشبابَ الناسُ عودتَه، فقد ذهبا
وأعطوا المجد مرتخصاً له، والمالَ.. والنشَبا
فإني ما *أراه* .. ولا *أرى آلاءه أرَبا*

(أخطأ الشاعر في إسناد الفعل أعطى، حيث ضم الطاء، بينما هي واجبة الفتح، ولو فتحناها لانكسر الوزن، وهنا قد يخرج أحدهم من شعراء الغفلة ونقاد السفلقة لسانَه قائلا: وماذا..؟؟ أقول: لا شيء يضير في العربية، كسّروا، حطّموا ما شئتم..!!).

وهو ثلاثي الحضور أيضاً في الأبيات الثلاثية الأولى في المقطع الثالث :

وهذا *الشيبُ* ما *أمقتُ* منه *الضعف والخورا*
ولا *أمقت* منه الظعنَ في الأيام، والكِبَرا
رأيت به شباب الأمس سلوته عِبَرا

وقد كشف الحضور في المقطع الرابع بشكل لافت ، كأنه يقول: إنه مقطع الوداع، أو أنه يؤكد بذلك وجوده وبقاءه وحقوقه، وقد ضاع الشباب وهدد المشيب بالتنازل لما بعده من خطوات، فقد جاء ضمير المتكلم 29 مرة، ولأهمية هذا الضمير في مصير دراسة هذا النص نتمم هذه الإحصائية، فإن مجموع عدد ضمير المتكلم بلغ 87 مرة جاءت على النحو التالي:

المقطع الأول 18

المقطع الثاني 18

المقطع الثالث 13

المقطع الرابع 29

المجموع 78 منسوبا إلى عدد أبيات القصيدة $\frac{78}{48}$

وهذا يؤكد لنا أن الفقي يتخذ موقفه هنا من داخل النص لا من خارجه، ولكي يحقق الإيقاع داخل النص، فهو يعقد ثنائيته بينه وبين الناس، وبينه وبين الشباب، وبينه وبين المشيب، وبينه وبين مفتاح التشغيل (تشغيل المعازف)، وثنائيات أخرى تتجلى فيما بين الشباب والمشيب، وفيما بين مفتاح التشغيل والمعزوفة، وفيما بين فصائل العزف، فالشاعر هو محور الحركة، ومصدر الإيعاز، ولذا فإنك لا تستطيع إلا أن تقول: إن وقوعات هذا النص من الداخل، ولأن صلتها بالمتلقي وجدانية وليست حسية فإننا نستطيع أن نقول: إن هذه الوقوعات ليست مجرد تحقيق حالات إحصائية أو خلق أجواء بكائية استعدائية، وإنما هي ترمي إلى شيء أبعد من ذلك وأسمى شأناً، إنها ترمي إلى تحويل حالات الوقوع إلى نزوع، وإلى حالات إشراقية إيقاعية، تتصل بالآخرين نغمياً، وتمتزج معهم في غنائية حالمة، أو تتأزم معهم في ثورة جامحة، المهم أنها تستنفر جميع أدواتها الفنية داخل النص لتخلق في داخله وخارجه ذعراً وجدانياً منتجاً، وتحدث شيئاً من الهز الفكري اللاإرادي، والارتباط العاطفي الخلاق، إن هذه الحالة التي وصفناها، هي ما نعنيه بلفظ الإيقاع.

هنا علينا أن نفهم أن الإيقاع منه المريح ومنه المزيح، ومنه ما يكون إيقاعاً منفرداً، ومنه ما يكون إيقاعا جمعياً، ونحن في حياتنا الفنية محتاجون للنوعين معاً، ولكن إمكانات هذا النص الذي بين أيدينا لا تساعد على أداء الإيقاعات الجمعية إلا بمقدار، وهو في جوه الرومانسي الحالم يركز في عامته على العزف الفردي، في أسلوب مثير أخاذ.

ولتوضيح ما ذكرناه من الثنائية الوقوعية والوجدانية الإيقاعية لابد من محاورة النص أو أطراف منه.

يقول الفقي في المقطع الأول:

تمنى الناسُ، ويلُ الناس بل ويلي أنا وحدي

لم يذكر ماذا تمنى الناس (المفعول)، ومع ذلك رجمهم بالويل، إنه إيقاع عنيف، يشبه خبطات الإيذان بالبدء في عرض المسرحية، ولإحساسه بهذا العنف أسرع إلى إلغائه بالإضراب (بل)، ووجه الويل إلى نفسه، وليؤكد للناس الغاضبين فعله هذا، جاء ضمير المتكلم مظهرا (أنا) ليفيد تأكيد توجيه الرجم بالويل له وحده، وهو لا يشترك معه في ذلك أحد:

تمنوا من شباب الأمس ما غُيِّب في اللحد

إنه يأتي بالمفعول الذي وقع عليه التمني: اسم موصول، وهو معرفة ناقصة، لا يتعين المراد منه إلا معرفة جملة الصلة، ويزيد في تحقيق هذا الإبهام، مجيء الصلة جملة مبنية للمجهول (غُيِّب في اللحد) إذاً ما زالت أمنيات الناس من الشباب مجهولة، قابلة لطرح أسئلة أخرى حولها:

وماذا في شباب الأمس مما يقتضي حمدي..؟

وماذا في شباب الأمس غير التعب المكدي..؟

وغير الوجد مشبوباً إلى أن ذبت من وجدي..؟

وذبت من الجهاد المرّ حتى ضاق بي جهدي..؟

إذا كانت الثنائية تحققت في البيت الأول بينه وبين الناس، فإنها تقوم في باقي أبيات المقطع بينه وبين الشباب، وفي مقارنة حفية بين شباب الأمس ومشيب اليوم، وفيما بين النحس والسعد، والشقاء والسعادة، والوصل والصد، والهزل والجد، والراحة والكد، والرجاء والشكوى، والناس والشاعر مرة أخرى، مع ملاحظة أن الناس ذكروا في المطلع مرتين وفي خاتمة المقطع مرتين، وفي أوضاع لغوية مختلفة، يوحي

كل وضع بدلالاته الخاصة به، تلك الدلالات التي قد يكون من أهمها الإشارة إلى سلطان الناس، وضعف سلطانه، وإلى جمعيتهم وفرديته، وأن الشباب بالنسبة للخلق ليس واحداً.

● ولقائل أن يقول: إن الثنائية طبيعة الحياة، فما جدوى التركيز عليها هنا ؟؟ ولكننا نقول: إنه مع التسليم بكونها مظهراً كونياً، فإن تعمد تفعيلها في مركب فني كالشعر، يمنح النص حركة من المد والجزر، والتصادم والتوافق، تعطيه حيوية خلاقة، وتزوده بطاقات لا تكاد تنتهي من التواصل والفاعلية، وفرق كبير بين نص جائف وآخر نائف..!!

ويواصل ذكر بعض الإحباطات التي أصابته في حالة شبابه، **بعد أن** تحولت أداة الاستفهام (ماذا) إلى وسيلة للنفي بذكر أداة الاستثناء:

وقد أرجع بالنحس وما أرجع بالسعد
وتشقيني - فما أسعد - وصلي، شقوة الصد
بما هزلي به فاز ولا فاز به جِدي
ولا بالراحة المكسال أخصبتُ، ولا الكد
فما أرجو كمثل الناس منه حلاوة الخلد
ولا أشكو كمثل الناس مراراة الفقد

فالشباب إن قدم لغيري من الناس ما يريحهم ويسعدهم، فإنه لم يقدم لي شيئا من ذلك، فلا غرابة إن امتدحوه وهجوته، وحمدوه وذممته، فلا مادحُ السوقَ إلا من ربح، فيحق لهم أن يتمنوا عودته، لأن ذلك لا يعني لهم الشيء الكثير، فهم يستصغرون من أجل عودته كل غال ونفيس، أما أنا فلا أرى نعما تستحق أن تكون مطلباً وغاية، إنه يُقسم وهو في حالة غضب على أنه شباب خاسر:

لئن رجّى الشبابَ الناسُ عودتَه، وقد ذهبا
وأعطوا المجد مرتخَصًا له والمالَ والنشبا
فإني ما أراه ولا أرى آلاءه أربا

ولا يكتفي بالتأكيد الحاصل من القسم، بل يؤكد الجواب بإن أيضاً، وانظر بعد ذلك إلى الحيرة التي يضعك فيها ضمير (أراه) هل هو عائد على الشباب، أو إلى الرأي القائل بعودة الشباب؟ وفي تلك الحيرة النحوية حيرة فنية وفقا لأجرومية الجرجاني، وفي الموقف نفسه يضعك ترديده (ما أراه، ولا أرى).

وبناءً على ما تقدم، يضع الناس أمام مسئولياتهم، ويشهدهم على أنفسهم في اتخاذهم طريقاً يخصهم، واتخاذه طريقا يخصه، (فجدّوا.. إلخ) فعل الأمر الوحيد، وضمير المخاطب الوحيد في النص، لأن الموقف شبيه بموقف موسى والخضر (هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً):

فجدوا خلفه، إني أجدُ أمامه هربا
فقد شاهدت في عينيه من أسوائه العجَبا
وكنت أذوق من لأوائه التنكيل والرهبا
وما أحسست من ذكراه إلا الويل والحربا

كلام الشاعر موثق مؤكد بإن (إني أجدّ) وبقد (فقد شاهدت) وأسلوب القصر في البيت الرابع.

ويحمد الشاعر لنفسه أنه ترك كل ما في الشباب من لهو وإغراءات ولعب، ثم يحمد لشيبه أنه أعانه على تحقيق ذلك، لهذا هو يتحرى مدح الشيب وذم الشباب:

وعـدتُ الـيـوم مـا ألـعـب أو أصـغـي لمـن لـعـبـا
تـركـت الـلـهـو لـلأهـين والـصـهـبـاءَ، والـطـربـا
وقاني الشيب بعد شبيبي الـكـفـرانَ والـرِّيـبـا
وقـاني الـلـهـب الحـارق لمـا أطـفـأ الـلـهـبـا
فـكـيـف أذم مـا أشـرق أو أمـدح مـا غـربـا؟؟

الأبيات الثلاثة الأخيرة تخص الشيب، وكذلك أبيات المقطع الثالث (12 بيتاً) وأبيات المقطع الرابع (14 بيتا) حسب المتوقع، فالجملة (29 بيتاً) مما يجعلك تسارع إلى الحكم بصدق مقاله في موقفه من الشباب وإعراضه عن المشيب بما فيه من وقار وجلال، لكننا نفاجأ بردة الشاعر عن كل ما قاله في آخر المقطع الرابع فيما لا يقل عن سبعة أبيات، فكأنما هو كان ينفي حبه للشباب وراء جلباب من قبول مزيف للشيب، فالنص إذاً بكاء للشباب وامتداحٌ له، وليس امتداحا للمشيب كما يبدو لأول وهلة، ولكنه على كل حال لم يحمل عليه ولم يذمه، بل تعامل معه في لطف وتقدير:

وهـذا الـشـيـب مـا أمـقـت مـنـه الـضـعـفَ والخـورا
ولا أمـقـت مـنـه الـطـعـن فـي الأيـام، والـكـبَـرا
رأيـت بـه شـبـاب الأمـس مـن سـوءاتـه عـبَـرا
شـراسـتـه تـعـيـد الـصـفـو مـن أيـامـه كـدرا
ولـكـنـي وقـد ودّعـتـه بـالأمـس فـانـدثـرا
أرى فـي الـشـيـب مـا يـدفـع عـنـي الـبـغـي والـبـطـرا
ومـا أهـفـو إلـى الـلـذات أو أسـتـعـذب الـسـمـرا
ومـا تـدفـعـنـي الـقـوة أن أفـتـرس الـبـشـرا

وما تدفعني الغفلة أن لا أرهب القدرا
فإن هزيمة المهزوم قد تمنحه الظفرا
وإن النفع قد سجل في طياته الضررا
وإن العمر أشقاه الذي ضيعته هدرا

وإذا كانت (ما) في البيت الأول موصولية، وهو المنسجم مع المعنى، فإن (الضعف والخور) يجب رفعهما، وهذا إقواء يصعب أن يقع من شاعر كالفقي، ويصير المعنى: إن ما أمقته من الشيب هو الضعف والخور، ولا أمقت منه الطعن في السن، والدلالة على الكبر، فهل يكون قصده أنه لا يمقتها جميعا، وأنه يقبلها، وحينئذ يسلم شاعرنا من الإقواء؟

وإذا ما تسللنا إلى ردهة الإيقاعات، وجدنا مزيداً من الإيقاعات المنفردة، التي تعني الشاعر في المقام لأول، وتمسنا على سبيل التبادل في المواقع، وتشيرنا كما يشير العزف المنفرد على العود أو على القانون، أو التقاسيم المنفردة، ونجد في الجانب الآخر ضربا من الإيقاعات الجماعية (أوركسترا)، لا تمثل صوتاً واحداً، ولكنها جامعة شاملة للعديد من الأصوات والأنغام، نستمتع بها جميعا في آن، وتنشز إن نقص واحد منها أو تعثر ترداده، أو خفت صداه، إنها الإيقاعات التي يرقى بها الشعر فيكون إنسانيا وممثلا للروح الجماعية، متجاوزا للذاتية، والروح الفردية، ومن النماذج الصالحة للتمثيل في هذا المقطع وفيما سبقه قول الشاعر:

• وما ذا في شباب الأمس مما يقتضي حمدي..؟
وماذا في شباب الأمس غير التعب المكدي..؟
• تركت اللهو للاهين والصهباءَ، والطربا
• فكيف أذم ما أشرق أو أمدح ما غربا؟؟

● أرى في الشيب ما يدفع عني البغي والبطرا
● وما تدفعني القوة أن أفترس البشرا
وما تدفعني الغفلة أن لا أرهب القدرا
فإن هزيمة المهزوم قد تمنحه الظفرا
وإن النفع قد سجل في طياته الضررا
وإن العمر أشقاه الذي ضيعته هدرا

وتكاد جميع أبيات المقطع الأخير أن تحمل الصبغة نفسها، فكل منها يحمل في طواياه هماً إنسانياً مشتركاً، ويتضمن قضية عامة تمسنا من قريب أو من بعيد، وكأن الشاعر ينوب عنا في طرحها على ساحة المشهد الشعري العام، فهي على هذا الأساس إيقاعات جماعية، وليست فردية، يقول:

وما أنكر أن الشيب قد بدد أوهامي
وقد صحح بالحكمة لي أضغاث أحلامي
وقد أنضج بالخبرة والتجريب أحكامي
ولولاه لما أطربت الأسماع أنغامي

فالحكمة موروث يصحح، والخبرة رصيد معرفي ينضج الفكر ويسدد الأحكام، وأنغامه تطرب الأسماع، كل الأسماع:

ولا فجّر سحرَ الكون من ينبوع إلهامي
ولا خفقت بهام الجو - ما تهدأ - أعلامي

تابعان جواب لولا في شكل كوني عام، ثم تأتي الأبيات التي تبدأ فيها رجعته وانتكاسته للشباب، ولهوه وملاذه، رافضاً مخانق المشيب

وما يدعى له من وقار، ويعلن أنه لا يجد نفسه ولا يلقى حريته إلا في ظلال الشباب:

ولـكـنـي بـرغـم المجـد قـد أنـكـرت أيـامـي
يـكـاد الجـدُ أن يـخـنـق آهـاتـي وأنـسـامـي..!!
أعـيـش بـذكـريـات الأمـس أسـتـروح آثـامـي
أراهـا رغـم مـا أنـكـرتُ مـنـهـا، خـيـر أعـوامـي

وأنا زعيم بأن المتلقي سيولول أو يويّل مع الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة مشفقاً عليه، أو ممعناً معه فيما هو ممعن فيه، وذلك حين يقول:

فـيـا ويـلـي مـن الخـسـران سـرت لـه بـأقـدامـي..!!
وويـلـي أيّ مـظـلـوم أنـا أعـشـق ظـلامـي..!!
وأهـفـو لـضـلالاتـي وأسـتـغـفـر آلامـي..!!
رُمـيـت.. فـلـسـت بـالـشـاكـي وقـد كـنـت أنـا الـرامـي..!!

إنه محمد حسن فقي المتردد الحائر الذي يتوب ويشوب، حتى تحيل الضراعة صفحات وجهه، وحتى ليكاد يكون ملاكاً، ويثور ويصهل التمرد في داخله، ويذهب به الإغراء كل مذهب، وتغشّيه الفتنة حتى ليكاد يكون شيطاناً، وما هو بالملاك ولا بالشيطان، ولكنها الحيرة والتردد وفتنة الأسئلة الجامحة التي لا يقر لها قرار، ولو طلبنا لشخصيته الفنية مفتاحا نلج به إلى عالمه الفني، لما كان غير الحيرة التي عبر عنها في قصيدته (من أنا؟) - الديوان ص 105 - وكتابنا (شعراء من أرض عبقر)، إن منحة الفقي أو محنته في حيرته التي لم ترحه حتى في موقفه من الشيب والشباب، وكذلك في قصيدته (نفس تبحث عن نفسها ص 145).

● وفي قصيدة له بعنوان (عذاب الحيرة) الديوان نفسه ص 272 يعود لمعالجة موضوع الشباب والمشيب وهو يدافع عن تغير موقفه ورأيه، فيقول:

قد كنت في فجر الشباب ... أرى الكهولة مغنما
وأرى المشيب هو الوقار ... هو الفخارَ الأعظما
حتى إذا وافى.. رأيت ... به الحياة جهنما
لكن أيسعدني الشباب ... ولو أثاب وأكرما..؟؟

وفي المقطع الذي يليه يقول:

كلا، فما أنا بالشباب .. ولا المشيب بناعم
فكلاهما يدني إلي ... نسائمي، وسمائمي
وأنا الذي صحبتُ بعد ... مغارمي بمغانمي
كي استريح.. فما استرحتُ ... سوى استراحة حالم

● ويبكي القصيبي الشباب دون صخب أو صراخ أو عويل، ولكنه بكاء متمثل أول ما تمثل في تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) المؤلفة من مقطع أول ذي امتداد (فعو) (5//) وتد مجموع، ومقطع ثان أقصر (5/) سبب خفيف ، كأنما يمثل الوتد حالة النواح والبكاء، ويمثل السبب اللطمات المتتالية على الفقيد ، ويسكّن الشاعر كلمة (شباب) في العنوان وسطر كل مطلع ، لتصبح هكذا: (شبابْ) - فعولْ- فيجتمع ساكنان في آخر هذه التفعيلة هنا، لينجح الشاعر في نقل مشهده الباكي على شبابه حين ينخرط في البكاء، وتنتهي كل شهقة بانفجارات أو انسدادات على الشفتين، ومن عجب أن يتساوى الانفجار والانسداد هنا في الدلالة على حالة المكظوم، وكأنها حالة شهيق وزفير، هما يتبادلان

الوقوع، ولا ينزاحان، ويضعهما الشاعر بين منصصتين بعدهما علامتا تعجب، ليلفت الانتباه بشدة إلى هذا المبكي عليه - تماماً - كما تفعل المعدّدة، أو كما يفعل المؤبن في ثنايا تأبينه ، رغبة في التأثير على الموقف، وعلى من يصغون إليه ، فماذا أحدثت هذه الصرخة الوحيدة للقصيبي في هذا النص؟ ظهر على السطح شيخ متهالك جسمياً ونفسياً، وبدلا من أن يصرخ مع الشاعر أطرق وهمس في ألم وحسرة: (ليت الشباب يعود) ، وفي الجانب الآخر ظهرت ضحية أخرى للشيب، هي امرأة عجوز، لم تستطع حجز دمعتين تساقطتا من عينيها تقولان في لهفة: (ليت الشباب يعود)..!!

«شبابٌ»..!!

ويطرق شيخ نحيل كئيبْ

ويهمس: (ليت الشباب يعود)

وتلمس امرأة شعرها

وقد بيضته السنينُ الطوال

وتفلت من عينها دمعتان

تقولان: (ليت الشباب يعود)

ثم يكرر الصرخة (شبابٌ) وتنحسر الستار ة عن شباب حقيقي متمثل في الجارة الشابة التي تكون مأخوذة بعبقرية شاعرنا منبهرة بقصائده، ولكن العوائق تحول بينها وبين الاستجابة لمقتضى شبابها ، وذلك خشية مفاجأة أمها ، ومفاجأة شيبه، ويظهر في الجانب الآخر من المشهد الشاعر أو بطل النص ذو الشعرات البيض فيما نحدس، فيتبادلان النظرات، ثم لا شيء غير ذلك، فإن الحاجز صعب المرتقى، والعقبة كؤود:

«شبابٌ»..!!

وفي الحي جارتنا

وراء الســــــتار

تخاف تفاجئها أمُّها..

وأنساب كيلا يراني أحد

وأرنو إليها

وترنو إلي

وتبقى حكايتنا نظرات..!!

رجل وامرأة أيضاً، غير أن كل واحد منهما في المقطع الأول مشغول بنفسه، وهما مشغولان ببعضهما في المقطع الثاني.

وفي نقط توحي بمحذوف يمنحنا فرصة المشاركة في كتابة النص، إذ كل متلق سيملأ الفراغات بما يتناسب مع شعوره ومدى فهمه للنص، على العموم هي مسئولية تخلى عنها الشاعر للمتلقي ليقوم بها إن أراد إتمام قراءة النص، ولكننا مع ذلك سوف لن نقوم بهذه المحاولة، وذلك لنغيظ الشاعر، وسنكتفي بفعل ذلك في سرية تامة، وإليكم ما أثبته الشاعر:

«شبابٌ»..!!

وفي الليل أخلو إلى مخدعي

... ...

وتمتد كفي

وترجع مملوءة بالظلام..

نتيجة منطقية لعلاقة غير متكافئة، ولا متاح لها فرصة النمو

القسري الذي يشق عصا الرقابة، ويتجاوز العوائق، فليس من وراء ما حدث غير قَبَض الريح ومنتبذ الظلام، وحينئذ يعود الشيخ النحيل الكئيب يتجرع كأس الهزيمة، جاهراً:

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب

يقول شاعرنا هامساً:

ويطرق شيخ نحيل كئيب

ويهمس: (ليت الشباب يعود)..!!

والنص لا يقتصر على إثارة انفعالاتنا حول إشكالية الشيب والشباب، بل يثير فينا مجموعة من الانفعالات المتواثبة، منها رثاء الحب اليائس، والشوق إلى الأحياء والحارات، ورثاء الوحدة والضياع، مما يجعل النص لا يلتزم بإيقاع واحد، وإنما يستجر مجموعة من الإيقاعات التي يمتزج بها ليكون منها جوقة متكاملة.

ويصور النص كذلك جملة من العلاقات الاجتماعية في حالة ترميز لحالات أخرى مماثلة، منها العلاقة بين المرأة والرجل، وشيء عن نشأة الحب واختناقاته، وتعويض الارتطامات بصخور الواقع إلى التعلق بأذيال الماضي، وصورة الاعتماد في حل معضلات حياتنا على التمني، وننسى أن شوقي قال:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

المرأة والشيب

كلما وقع في يدي مصدر من المصادر التي تعرض للشيب أسرعت أبحث عما قالته المرأة في شيبها أو فيما أصاب منه الرجال، فلم أجد

شيئاً، وكذلك بحثت عما قاله الرجال في شيب النساء، فلم أجد شيئاً أيضاً، كل ما وجدته ثلاثة نماذج في شيب نفسها، هي قول الخنساء:

تَقولُ نِساءٌ: شِبتِ مِن غَيرِ كَبْرَةٍ　　وَأَيسَرُ مِمّا قَد لَقيتُ يُشيبُ

وقول أم العلاء الحجارية البربرية:

يا صبح لا تبد إلى جنح　　والليل لا يبقى مع الصبح
الشيبُ لا يخدع فيه الصبا　　بحيلةٍ، فاسمع إلى نُصحي
فلا تكُن أجهل مَن في الورى　　يبيتُ في الجهلِ كما يُضحي

وقول أم ثواب الهزّانية:

ربيتُه وهو مثل الفرخ أعظمُه　　أم الطعام ترى في جلده زغبا
حتى إذا آضَ كالفحّال شذّبه　　أبّارُه، ونفى عن متنه الكربا
أمسى يمزّق أثوابي يؤدبني　　أبعدَ شيبي عندي يبتغي الأدبا..؟؟

ونموذجا لليلى الأخيلية تتحدث فيه عن شيب الرجال:

فتىً لَمْ يَزَلْ يَزْدادُ خيراً لدنْ نَشا　　إلى أنْ علاهُ الشَّيْبُ فَوْقَ المسايح
تَراهُ إذا ما المَوْتُ حَلَّ بوِرْدِهِ　　ضَروباً على أقْرانِهِ بالصَّفائحِ
شُجاعٌ لدى الهَيْجاءِ، ثَبْتٌ، مشايحٌ　　إذا انْحازَ عن أقْرانِهِ كُلُّ سابحِ
فعاشَ حَميداً لا ذَميماً فِعالُهُ　　وَصُولاً لقُرباهُ، يُرى غَيْرَ كالحِ

وأول ما لقيت من شعر مستقل بمشيب المرأة: قصيدتان للشاعر السعودي محمد حسن فقي/ في ديوانه (قدر ورجُل) الأولى بعنوان (مرآة الخريف) - ص142 - من (33 بيتا) اتخذ الشيب منها مقعداً واحداً ضمن مهاجمين آخرين، فالحسناء وقفت أمام المرآة تستكمل زينتها،

ففوجئت بمظاهر الخريف أو الكبر التي بدت هنا وهناك على خريطة جسمها، والتي كان منها هذا الشيب الذي غزا شعرها، وقد أجرى القصيدة على لسان هذه الحسناء وهي واقفة أمام المرآة، مستغرقة في حلم يربط بين أيام العمر المتعاقبة، مسترجعة ما تركته السنون من بصمات على جسمها، تقول في المطلع:

تطلعتُ للمرآة فاستهولتْ عيني مرائي ما كانت لتخطر في ذهني

غزا الشيب شعري فاستحال سواده بياضاً، وحسني!! رحمتاه على حسني..!!

وكان قوامي السبط كالرمح فانحنى من الريح، حتى عاد قوساً من العهن

إن الشيب في هذه القصيدة يمثل أحد مظاهر الضعف الذي أصابها بسببه الكبر، فهمو يعمل متضامناً مع غيره من العلامات لإشعارها بتغير الحال، ويظل الشاعر على لسانها يوازن بين الأمس واليوم في مفاتن جسمها ومواقع الإغراء منها، مثل قوله:

وقد كان غصني بالثمار محملاً ونهداي أشهى ما تطالع في الغصن

ونحر تخال السحر في قسماته يضج بلا صوت، وبردي بلا طعن

وشعر أثيث كالغياهب ترتمي غدائره في كبرياء.. إلى حضني

ومن الأبيات الختامية:

وها أنا قد ولى الربيع بوشيه وصوح روضي .. أقرع السن بالسن

ولو كنت أدري ما الخريف وعصفه لكان مسيري في ربيعي على هوني

كل ما في القصيدة السابقة بالمجاورة وكأننا نتعمد ذلك لإثبات توجه معين، فإننا في النص التالي مع الشاعر نفسه أمام نص شيبي لحماً ودماً وهو بعنوان: (لا تخافي) – ص 316 – من الديوان نفسه.

ونسارع لنقول: إن الفقي هنا لا ينسج على منوال سابق، لأنه السابق لتناول هذا الموضوع، فله فضل الابتداء، وصاحبته هنا أيضا كصاحبته الأولى تكتشف مصابها بالشيب وهي أمام المرآة، فقد قال في المقطع الثالث:

تضايقها مرآتها في ذؤابة　　　من الليل، كادتها البروق الخواطف

ونتساءل: ما بال مرآته والحسناوات؟ وكأن الشاعر يحس بضراوة مراياه، فهو يعمد هنا إلى بث الطمأنينة في نفس صاحبته، وقد خص المقطعين الأولين بحكاية واقعها الأليم الذي اكتشفته، ووصف بكاءها وضعضعة كيانها إلى غير ذلك من مظاهر الضعف والخور، وخص المقطعين الأخيرين بتسليتها والتخفيف عنها، يقول في المقطع الأول:

بكت عينها لما رأت أن شعرها　　　قد ابيض، واستولت عليه المخاوف

فقد كان كالليل البهيم تزينه　　　غدائرُ قد تاهت بهن اللفائف

إذا ما نضت عنها المطارفَ أبرزت　　　من الحسن ما تحنو عليه المطارف

وإن لبست أضفت على الحسن حلة　　　تضل النهى فيها، وتُهدى العواطف

بدت بين أتراب لها فتطلعت　　　إليها عيون دونهن: لواهف

وسارت فسار الغانيات وراءها　　　فهن – على لألائهن – وصائف

إنه مشهد رائع لحسنها وحسن من حولها من الغانيات، يهاجم الشيب، فينهار ويتضعضع، ويهتز من هول المصير العاصف:

تضعضعَ من خوف المشيب كيانها　　　وهزّته من هول المصير العواصفُ

أيذبلُ هذا الحسن بعد روائه　　　فما تجذب الأبصار منه الطرائف

ولا تسحر العشاق منه مخائل　　　أضلت سراهم في الهوى، ومعارف

ويرتد عنها الطرف *شمطاء* تحتمي   بشزرها كيلا تبين المشارف
لقد كان هذا الحسن بالأمس عارياً   ولكنه في يومه لا يجازف
فما نظرات الأمس إلا بلاسم   وما نظرات اليوم إلا قذائف
فلا تذرفي الدمع السخين، فربما   تغيض - إذا لم تحبسيه - المذارف..!!

وهنا يدخل الشاعر إلى خشبة المسرح، بعد أن كان مكتفياً بتسجيل الوقوعات من الخارج عدا مرة أو مرتين، فيحاول تسليتها ومواساتها، مقدماً لها تجربة عاش دقائقها، لم يتأثر فيها بالشيب، إذ على المرء أن يواجه الأحداث والتغيرات الجسمية بما يتناسب مع مرحلته العمرية، وأن يحسن استثمار الطاقات الكامنة فيه أحسن استثمار:

كشفت لها رأسي، وقلت لها: ارعوي   فما هذه الأشجان إلا سفاسف
فهذا مشيبي منذ (عشرين) حجة   تداعبني منه الرعود القواصف
فما هزني منه الردى يوم محنتي   ولا صرفتني عن هواي الصوارف

● **وبعد:**

فعسى أن أكون قد وفقت لما قصدت إليه أو بعضه، وإلا فإن أملي أن أجد الفرصة لتطويره بشكل أشمل وأكمل، فهو مايزال يتفاعل ويتخلق في درب الكمال، وكل أعمالنا قابلة للنقص والإضافة، وما نراه اليوم كاملاً نراه غداً وبه نقص، فإن لم نلق ذلك في نفوسنا حين نعاود النظر فيما نفعل أو نقول، علمنا أنه الموت الزؤام..

* * *

تحتل «الأجنة» المرتبة التاسعة والأخيرة من القصائد التي وردت في ديوان «التضاريس» لمحمد الثبيتي[1]. وهي تطالعنا، أول ما تطالعنا، صورة مرسومة على وجه الصفحات البيضاء التي تشغلها. لم ترد هذه الصورة على النحو الذي ألفنا في الشعر العربي القديم كلاماً موزعاً على أبيات متناسبة الشطرين قد رصت رصاً منتظماً على عمودين، وإنما جاءت عنواناً و51 سطراً شعرياً منضدة على نحو من الأنحاء على بياض الصفحات.

أما العنوان فلفظ واحد في صيغة جمع يوشّحه التعريف. الجمع مشتق من الجذر «ج ن ن»، وهو رأس معجمي لمادة لغوية ثرية غزيرة تلتقي في الدلالة على الخفاء والاستتار والكنّ والكمون والاحتجاب وتنفتح على ما لا يُرى بالعين فيُدرك بالذهن والتصور والتقدير والتوهم. من استكناه المادة المنضوية تحت الجذر «ج ن ن» أحتفظ، من صيغة الجمع لبعض مشتقاتها لأنني سأعود إليه، بأن الجنين مشروع مسافر بين ابتداء اكتمالُه نزولٌ إلى العالم والوجود من الرّحم، وأفق له يكتملُ، على نحو من الأنحاء، بنزول آخر من العالم والوجود إلى فتحة في الأرض. التلازم بين الرحمين، رحم الأم ورحم الأرض، في التجربة والإدراك أشهر من أن يُستدل عليه، كلاهما آهل بكم هائل من التساؤلات بدءاً من الخروج من الخفاء إلى الظهور لمواجهة مجهول الوجود وانتهاء بالخروج من الظهور إلى الخفاء لمواجهة مجهول المجهول.

والعنوان الذي يبدأ به النص هو الاسم الذي يظل يحمل والمدخل الذي يفتح على عالمه. غير أن العناوين تنتمي إلى بلاغة الإيجاز في حين

تنتمي النصوص إلى بلاغة الإسهاب. فالعنوان، بانتمائه إلى بلاغة الإيجاز، يفعّل الأنشطة المشتغلة في الذهن ويحفزها للانفتاح على متعدد المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والنصوص. أما النص، بانتمائه إلى بلاغة الإسهاب، فيستبعد من تلك المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والمفاهيم ما يستبعد ليسوّر منها ما يسوّر حتى يكتسب العنوان هوية من الهويات.

جاءت صيغة الجمع في العنوان معرّفة، وورد التعريف فيها بالتسمية وبـ «الألف واللام». فهل يعني هذا مزيداً في ترشيحه إلى مزيد التمحض للاضطلاع بوظيفة الكشف"عما للأشياء في ذواتها[2]؟ فتعريف الجمع غير تعريف الفرد نظراً إلى أن تعريف الفرد يتجه إلى الثابت المطرد من خواص الذات في حين يتجه تعريف الجمع إلى المشترك الثابت المطرد في خواص الذوات من نفس الجنس. إذا كان المقصود بالتعريف تحصيل محض التمييز في محض الإطلاق، كان مطلق الجمع غير مطلق الفرد. إنها دقائق من الفوارق اللطيفة يبدو متن القصيدة مرشحاً لتحصيلها من استكناه الهويات التي تلازمه.

إننا بإزاء العنوان والنص إزاء فعلين في الظاهر متناقضين لكنهما متلازمان، في الحقيقة، متكاملان. فالعنوان يبعث على التوقع والنص يجعل التوقع يتأكد أو يخيب.

مثلما رأينا «الأجنة» من حيث هي «كائنات وأشياء» تفتح على آفاق وراءها آفاق نراها في اللفظ تنفتح على آفاق وراءها آفاق. آفاق الأولى الوجود وآفاق الثانية النص. وسنرى إلى أي حد تنعدم الفوارق بين الأفقين.

غير أن العنوان يرد في بداية القصيدة على نحو يستوقف النظر. فهو يرد بنصه في السطر الشعري الأول، إلا أنه يرد في صيغة نكرة. وجه

الإشكال أن «نقل المعرفة إلى النكرة أمر لا يعقل ولا يحدث»[3] على حد عبارة الجهابذة من أسلافنا النحاة. يمكن لهذه العملية أن تتصور في الذهن إلا أن حصولها في الواقع يظل متعذراً. لكن الظاهرة تصبح أهلا لمزيد التأمل والتدبر متى استحضرنا أن التعريف، لدى اللسانيين، فعل تخاطبي بحت، فهو لا يوجد في اللغة لأن وجوده يقتصر على الاستعمال. معنى هذا أنه مشدود بعرى متينة إلى الذات المتكلمة، ومشدود، في الشعر بالذات، إلى الذات المتكلمة بالقصيدة وفيها.

متن «الأجنة» واحد وخمسون سطراً شعرياً توزعت على فضاء الصفحات وفق أنماط مختلفة. من الأسطر ما يطول حتى يشغل كامل مدى السطر (الأسطر 1 و8 و9 و14 مثلاً)، ومنها ما يقصر حتى لا يشغل إلا حيزاً ضئيلاً منه (السطر 43). وبين الحدين المتقابلين أسطر تختلف في المدى، فمنها ما يتكون من لفظين (الأسطر 7 و27 و35)، ومنها ما يتكون من بعض ألفاظ (الأسطر 5 و10 و44 و49). ثم إن من الأسطر الشعرية ما يبدأ من يمين فضاء السطر، من بدايته، ومنها ما يحتل وسط السطر مبقياً على فراغ بينه وبين بداية السطر، وعلى فراغ آخر بينه وبين نهايته (الأسطر 10 و11 و12 و13 مثلاً)، ومنها، وهذا في القصيدة قليل، ما يبدأ من وسط السطر ليحتل المساحة بينه وبين نهايته (السطر 7).

توزيع الكلام على الأسطر في علاقته بالبياض الذي يسيّجه يستدعي قراءة. يطول السطر الشعري ويمتد فيتقلص البياض وينحسر، ويقصر السطر فيمتد عليه البياض ويحاصره. ولا نعرف للطول والقصر من سبب سوى ما يحملان به العين على التحرك حركة لا نستبعد أن تكون متناغمة مع حركات أخرى في القصيدة.

يمكن أن نقف على إخراج القصيدة مخطوطة خطاً مشرقياً قد يجد غير المشارقة مشقة في تبين بعض من كلمه. لكن الديوان بكامله قد جاء

مخطوطا. مما يستنتج من هذا الإخراج أنه لا يخلو من إثارة أن تصدر للديوان صورة مخطوطة لا في زمن الطباعة فحسب بل في زمن الاتصالات الرقمية.

* * *

لا تتجلى القصيدة صورة على الورق فحسب، فهي ليست لوحة تشكيلية تقرأ بالبصر. إنها تتجلى صورة من الكلام مركبة تركيباً إيقاعياً ودلالياً. وهذه الصورة تستدعي أن نقف عليها وإن كان في عزل مكوناتها بعضها عن بعض شيء من الضيم يلحقها لكنه يبدو أنه مما لابد منه إذ تستوجبه مقتضيات إجرائية يعسر الاستغناء عنها.

أجرى الشاعر قصيدته على الكامل من أوزان الخليل، وهو بحر يتكون من تفعيلة واحدة تتعاود ثلاث مرات في كل مصراع من مصراعي البيت. من خصائص هذه التفعيلة وهي متفاعلن (7 7 - 7 -) أن التغييرات التي تلحقها تتحول بها من مقاطع أصلية خمسة، ثلاثة قصيرة واثنان طويلان، إلى أربعة مقاطع ثلاثة منها طويلة وواحد قصير دون أن يبطل الوزن أو يلحقه اختلال. النتيجة الحاصلة من هذا التغيير أن صورة البحر المقطعية يمكن أن تنتقل من 30 مقطعاً إلى 24 مقطعاً فيبقى الاتزان مع ذلك قائماً. وقد أتاح هذا البحر للشاعر أن يستعمل تفعيلته على الاسترسال فهي تتعاود في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

غير أن الشبيتي قد أدخل على توزيع الكلام على الأسطر الشعرية تحويراً لم يتقيد فيه بتمام التفعيلة، فهو يقطعها، أحياناً، في نهاية السطر ليستأنفها في السطر الذي يليه. لم يؤثر هذا التصرف في استرسال التفعيلة، لكنه أثر في جعل نغم القصيدة، مثلما يبينه التحليل الدقيق لتحويل المقاطع القصيرة إلى طويلة ولقطعها بين الأسطر، يتسم بالسرعة في مواطن وبالبطء في مواطن أخرى. إلا أن هذه الملاحظة، مع ما لها من

أهمية، لم نعثر لها على انسجام يؤيدها لا مع طول الأسطر الشعرية أو قصرها ولا مع الدلالات التي تحملها مثلما نرى لاحقاً في موطنه.

النتيجة الأولى التي نكتفي بها من توزيع الكلام على الأسطر على هذا النحو أن الوحدة التي يقف عند تمامها الكلام لم تعد البيت الشعري وقد اكتمل إيقاعاً وتركيباً ومعنى. فالقصيدة لم ترد أبياتاً متساوية الأشطر متناسبة من جهة الأقيسة العروضية وذلك رغم قيام النغم فيها على التفعيلة. معنى هذا أن السطر الشعري يطول أو يقصر دون أن يحاكي نموذجاً مسبقاً. فمن أسطر القصيدة ما يكتمل وقد اكتمل التركيب النحوي، ومنها ما يقف دون أن يبلغ التركيب مداه من الاكتمال.

قد جاءت قصيدة الأجنة إذاً موزونة إلا أنها جاءت منفكّة من قيود البيت متحررة منها. وهذه ظاهرة شديدة الانتشار في الشعر الحديث خاصة عند استعمال أحد البحور الصافية.

يسلم النظر في هذه القصيدة من حيث التفعيلة التي أجريت عليها إلى أن الثبيتي لم يغامر فيها بالتماس إيقاع يخرج عن نطاق العروض. فإذا أجرينا إحصاء لمقاطع الأسطر الشعرية الأربعة الأولى مثلاً حصلنا على 48 مقطعاً أي على ما يتساوى مع مقاطع بيتين اثنين من الكامل. إلا أنه، من ناحية ثانية، قد تصرف، مثلما رأينا سابقاً، في تنضيد المقاطع على الأسطر تصرفاً يقطع التفعيلة حينا ويستكمل السطر الشعري دون اكتماله تركيباً ومعنى. قيمة هذا التصرف أنه يضفي على إيقاع القصيدة حركة تساير إلى حد ما اكتناز السطر بالكلام أو عدم اكتنازه به، إلا أنها لم ترقَ إلى الحد الذي يجعل السرعة والتوتر مقتصرين على الأسطر القصيرة والبطء والهدوء مقتصرين على الأسطر الطويلة، فتعاود متفاعلن من أول القصيدة إلى نهايتها قد سمح ببروز حركة أخرى لا تنتظم مع الصور البصرية. ولكن النتيجة تظل، مع ذلك، واحدة فتقطيع

التفعيلات وتوزيعها على الأسطر وشحنها بالسرعة والتدافع أو الهدوء والبطء والانسياب توصل إلى أن الخروج من رتابة النغم المتعاود المحكوم في تعاوده بنمطية خارجية لا يتم على مستوى الأسطر ليتم على مستوى آخر من نسيج القصيدة. نحن إذاً إزاء تصرف جزئي يعني، من بين ما قد يعنيه، أن الشاعر يقف برجل في التراث وفي الحداثة برجل.

مثلما تنفلت القصيدة، إلى حد ما، من قيود البيت في تنظيمه النمطي تنفلت، إلى حد ما أيضاً، من القافية التي اعتدنا أن تتسيّج بها الأعجاز في أبيات القصائد القديمة. فالثبيتي قد نوّع منها دون أن يتخلى عنها كلياً. استعمل، على سبيل المثال، الحاء بعد مد في السطرين (1 و4)، والهمزة بعد مد في الأسطر(8 و9 و12) والأسطر 23 و25 و27)، ثم استعملها جزئيا في السطرين (45 و48). واستعمل في السطر(15 و17 و18) التاء بعد مد، وفي السطرين (19 و21) الجيم بعد مد. أما القافية الواردة في السطرين (11 و13) فقد عادت إلى الظهور في الأسطر(39 و41 و43)، وفي السطرين (29 و30) استعمل الزاي بعد مد، والسين بعد مد في السطرين (45 و47)، والطاء الممدودة في السطرين (49 و51). ففي القصيدة إذاً 28 سطراً بينها اشتراك في ظاهرة التقفية، وإن كانت قد جاءت مختلفة في الروي غير مختلفة غالباً في الأضرب.

تُحدث هذه القوافي المتجاوبة في أرجاء القصيدة إيقاعاً لم نتبين نسقاً يشده من أي نوع كان. فإذا كان المد قاسماً مشتركاً بينها وكان هذا المد ناتجاً عن تحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل أو إلى مقطع متناه في الطول فإن توزيعها على مساحة النص لم نره يخضع لأي ترتيب إيقاعي. لهذا لم نستبعد أن يكون عدم الخضوع هذا رامياً إلى اختراق النظام الرتيب الذي يمكن أن ينشأ عن تنضيدها تنضيداً متجانساً

متناسقاً، وذلك حتى تنأى عن التوقع فتكون الحركة النغمية أكثر حرية في التظافر مع المكونات الأخرى المحدثة للنغم الذي تتسم به القصيدة.

لئن استند الإيقاع إلى الوزن والقافية، إلى حد ما، فإنه يتجاوزهما مثلما يتجاوز التفعيلة إلى مكونات أخرى تسهم في إثرائه الإثراء الذي يُكسب القصيدة هويتها النغمية. فالإيقاع، مثلما أصبح شائعاً في الدراسات، يحصل في الكلام ويتعلق شديد التعلق به. وهو قد يتعلق بالوزن وقد يتجاوزه، يحاكيه مرات ويناوئه مرات. إنه ظاهرة متأصلة في الخطاب لا يعرَف إلا فيه وبه[4]. لهذا كان من هذه المكونات ما هو ناشئ عن الصيغ التركيبية والصرفية والصوتمية سواء وهي تجنح إلى التعاود والتآلف والتجاوب أو إلى التنافر والتنابذ والتباعد.

والناظر في هذه القصيدة يلاحظ، أول ما يلاحظ، أن التعاود فيها منتشر انتشاراً واسعاً. فالسطر الشعري 11 يتعاود تعاوداً كلياً في السطر 13، والسطر الشعري 23 يتعاود في السطر 25. والسطران الشعريان 10 و12 يتعودان تعاوداً شبه كلي، فهما لا يختلفان إلا في لفظتي «النار» و«الماء». ويغلب التعاود على السطرين 32 و33، وعلى السطرين 37 و44، إذ السطر 44 جزء من السطر 37. ويرد التعاود جزئياً في الأسطر (8-9) و (28-30-31) و(47-48-50) بل إن التعاود قد جاء جزئياً في سطر شعري واحد هو السطر 14.

هذا التناظر في التركيب القائم على التعاود الكلي والجزئي يسمح للإيقاع بأن يبسط ظله على القصيدة، فهو ينشر فيها أنغاماً متجانسة تستند إلى التكرار وأنغاماً مختلفة تنشر فيها التنوع. إن التلوين في المتكررات والحد من تعاودها الكلي بالإقبال على التعاود الجزئي يحد من التماثل والرتابة في ترديد الأنغام نفسها. وقريب من التناغم ما نلاحظه من استخدام للتناظر التركيبي على نحو ما نشاهد في الأسطر الشعرية

(5-6) و(28-30-31) و(32-33)، فالتعاود يشمل فيها الهيئة العامة التي بني عليها الكلام.

والذي يسلم إليه تحليل النغم الذي جاءت عليه القصيدة أن الإيقاع فيها أجري على التناسب والتماثل والتعاود سواء أكان ذلك بتنفيذ ما في الوزن من تعاود للتفعيلة التي يتكون منها تنفيذاً عادياً أو مخصوصاً أم بتشكيل الكلام في صيغ من التوازي والتماثل لا تتعلق بأقيسة خارجية مسيطرة.

وإذا وصلنا هذا كله بالموروث الشعري ألفيناه يتجاوب معه من ناحية ويخرج عليه من ناحية ثانية. فهو يتجاوب معه بنشدان «الاستطابة» غاية قصوى كانت تنزع إليها الأشعار القديمة بتوخي الاتزان والتقفية. جاء في «المنهاج» لحازم القرطاجني قوله: «التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً»[5]. ولكن الشبيتي، وإن كان قد أقام مواطن من قصيدته على التناسب، قد عمل من ناحية أخرى على اختراقه. فالسطر الشعري 15 يوقف التناسب مثلما يوقفه السطر 31، ومع ذلك فإن حركة الإيقاع النغمي تظل متلاحمة، فهي تنهار من ناحية وتلتئم من ناحية وتنشر في القصيدة حركة قد لا تجد طريقاً إليها لو كانت قد بنيت على الاتزان المعهود والتناسب المألوف.

هكذا يفضي تحليل الإيقاع الذي جاءت عليه قصيدة الأجنة إلى أن الشبيتي قد تحرر فيها من الارتباط بهندسة الشطرين عندما جعل نهاية السطر الشعري لا تعلن عن اكتمال الاتزان فيه، وإذا كان قد حافظ على التفعيلة فإنه كان يقطعها، من حين لآخر، بين الأسطر. ثم إنه قد أشاع

فيها التكرار وهو أقصى التناسب مثلما أشاع التماثل والتناظر لفظاً وتراكيب. وخرج عن ذلك كله في مواطن أخرى. ومن الانسجام مع التراث والخروج عليه كان إيقاع القصيدة ذا طبقات ودرجات:

فهو في التفعيلة تأتي في صورتها الأصلية وفي صورة معدلة.

وهو في التعاود والتكرار والتماثل في التراكيب والصيغ.

وهو في توزيع الكلام على الأسطر الشعرية توزيعاً مخصوصاً.

فالثبيتي قد جمع في هذه القصيدة إذاً بين النغمين المسموع والمشاهد، وإن كان قد غلب على هذا الجمع استنساخ ظاهر من النمط الإيقاعي القديم للقصائد العمودية. لكن هذا الجمع يجعله، مثلما نرى لاحقاً، يضع رجلاً في التراث ورجلاً في الحداثة.

* * *

مهما تكن للإيقاع من أهمية في وسم النصوص الشعرية بميسمها فإنها غير مكتفية به وإلا كان الشعر موسيقى من اللفظ يأتلف ائتلافاً سمفونياً في أدوار نغمية، ذلك أن للمادة التي يتكون منها أثراً بالغ الخطورة فيه، فاللغة نظام جرسي دال يرتسم على الأسماع فتنبعث في الذهن دلالات وتصورات أوضح بكثير من التي تبعث عليها الأنغام الموسيقية. لهذا يدرس من النصوص نسيجها.

ابتدأ السطر الشعري الأول بـ «الواو» المسماة اصطلاحاً «واو ربّ». وهي شائعة الاستعمال في الشعر القديم، تداولها الشعراء من أقدم العصور وافتنّوا بها في إبداع عوالم شعرية مازالت تقابل بكثير من الحفاوة والاهتمام. من وظائف هذه الواو أن مجال القول بها افتراض وتقدير وتصور وتوهّم ينأى نأياً يقل ويعظم عن التقرير والتسجيل، ويتنكّب ما حصل ويحصل على النحو الذي تحصل به الوقائع والأحداث

وتكون به وعليه الأشياء والموجودات إلى ما لو كان قد حصل لعله كان يحصل على نحو من الأنحاء مغاير للمألوف، فيه من التناهي ما يجمع بين المتعة والفائدة.

لم يجر الثبيتي على قصيدته هذه تقسيماً من أي نوع كان في حين تتواتر في الشعر الحديث التقسيمات مرقمة وغير مرقمة ومعنونة وغير معنونة ومسيجة بعلامات الوقف والتتابع والاستفهام والتعجب والاستغراب والصمت.

وإذا كان من المفيد إجرائياً أن نلتمس للقصيدة مقاطع تيسّر النفاذ إلى ما في بنيتها من أسرار الإنشاء الفني فإنه من اللافت أن نجد «الأجنة» لا تقبل التجزئة بيسر إلى أقسام.

فعلى افتراض أنه يستقيم، متى أخذنا أنفسنا بكثير من التسامح، أن نتبين فيها المقاطع الآتية:

الأسطر الشعرية من 1 إلى 9.

الأسطر الشعرية من 10 إلى 14.

الأسطر الشعرية من 15 إلى 27.

الأسطر الشعرية من 28 إلى 33.

والأسطر الشعرية من 34 إلى الآخر.

فإن المشكل يظل قائماً إذ هو يتمثل في تبين المنطق الذي يحكم ورود هذه المقاطع بعضها إثر بعض، وهو منطق يظل في معظمه مغيّباً. فما الذي يبرر مثلاً ورود المقطع الثاني بعد الأول، أو ورود المقطع الثالث بعد الثاني؟ وهل إذا أجرينا على ترتيب المقاطع تحويراً أحدث ذلك التحوير تغييراً في القصيدة؟

إن الحيرة التي يواجهها القارئ في تبيّن مقاطع القصيدة، التبين الذي له مثلما ذكرنا وظيفة إجرائية، تطرح مسألة البناء الذي جاءت عليه والمنطق الذي يتحكم فيه. فـ «الأجنة» قد بنيت فيما يبدو على منطق آخر غير المنطق المعهود في تنضيد الكلام.

من معالم البناء في هذه القصيدة، وهي في الحقيقة تحتاج إلى أن ينظر إليها من أكثر من زاوية، أن فيها كلاماً من طبيعة الإخبار السردي وكلاماً من طبيعة بناء المشهد، وفيها ذلك الكلام الذي يحاكي ذاته في صيغ الاستفهام والنداء، وأن هذه الألوان الثلاثة تتواشج مع ما يمكن أن يعتبر حضوراً لأطراف الخطاب أعني «الأجنة» و«الذات المتكلمة بالقصيدة» (خاصة أنها قد سجلت فيها حضوراً ملموساً) و«الإطار» الذي تتكلم فيه وعنه الذاتان. ثم إنها تتواشج مع الزمن وقد تواتر ذكره وتواترت الإحالة عليه.

ومما يزين للناظر في هذه القصيدة الاعتداد بهذا المنطق أنه يتواشج مع البنى التركيبية المتواترة في نسيج القصيدة. يدل على هذا، من بين ما يدل عليه، أنه لا يعسر على قارئ «الأجنة» أن يتبين أن الصيغ المسيطرة عليها استفهام ونداء وإشارة، فهذه الصيغ تتصدّر 17 سطراً شعرياً وهو ما يمثل ثلث القصيدة متى لم نعتبرها تغطي الأسطر التي تتبعها. ثم إن هذه الصيغ ترد في أول القصيدة بداية من السطر الثالث وفي وسطها وفي آخرها. معنى هذا أن الإخبار السارد وإن دشن مفتتح القصيدة (السطران 1 و2 ثم الأسطر من 10 إلى 14 ثم الأسطر من 28 إلى 33) والإشارة إلى المشهد (الأسطر من 16 إلى 27 ثم من 37 إلى 45) تبدو كالمنضوية في صيغ الاستفهام والنداء والإشارة.

ومما تختص به صيغ الاستفهام والنداء والإشارة أنه لا منطق يحتم إجراءها على تنظيم معين في التوالد والتتابع، فبإمكان المتكلم أن يسأل

عن الشيء وضده، وعن الماضي والآتي، وعن الظاهر والخفي، وأن يسأل مَن وما يعرف ومَن وما لا يعرف عمَّن وعمَّا يعرف ولا يعرف. كما أنه بإمكانه أن ينادي أي شيء في أي مكان وأيّ زمان، وأن يشير إلى القريب والبعيد وإلى الذات والآخر. ثم إنها صيغ تسمح بأن يخرج بها المتكلم مما وضعت له إلى ما لم توضع له في حين أنه لا يمكن لغيرها من الصيغ أن ينوبها فيما وضعت خصيصاً له. وما يقال في هذه الصيغ يمكن أن يقال في المشهد فليس في بنائه ما يحتم على المتكلم أن يبدأ بمكوّن من مكوناته دون آخر. ولعل أهم ما في هذه الصيغ أنها تشترط حضوراً للذات التي تضطلع بالإشارة والاستفهام والنداء مثلما تشترط، بما في ذلك المشهد، مسافة حقيقية أو مقدّرة لابد منها بين الفعل ومرجعه.

تنطلق القصيدة من الفعلين «يستنبئون» و«يزجرون» وقد أسندا إلى الأجنة. ومن طبيعة الفعلين ومما بينهما من اشتراك ومن إسنادهما إلى الفاعل تشرع في اقتحام الغموض لتبني عليه كيانها وجانباً كبيراً من جماليتها. وقد ظل هذا الغموض مرتبطاً بنوعية الابتداء الذي انطلقت منه. فالأجنة من حيث هي مشروع لم يكتمل ليست، منطقياً، مؤهلة للاضطلاع بالفعلين اللذين أسندا إليها. يزداد الغموض كثافة كلما توغلنا في القراءة. فكيف تستنبئ الأجنة «عن زمن اللقاح»؟ وكيف تزجر الطير عن «مواعيد البكاء المر» (السطران 2 و3)؟ وما العلاقة بين المستفهم عنه في الأسطر 3 و4 و5 و6 و7؟ وكيف تورق «جثث العناكب»؟ بل كيف تورق «تحت أجنحة النساء» (السطر 8)؟ وما الجامع بين السطرين 14 و15 حتى يلي اللاحق السابق؟ وكيف ترخي النوق «عنان الشمس» (السطران 34 و35)؟ وكيف يعتنق القمر الترابي الكتابة (السطران 40 و41؟ لا يكاد يفضي تشغيل الأنشطة المفعّلة للفهم أثناء القراءة إلى شيء يمكن الاحتفاظ به، إذ ليس في القصيدة أكثر من الغموض يزداد كثافة

على كثافة.

الحقيقة أن هذا النوع من الكتابة لا يقبل تعاملاً معه يشاكل تعاملنا مع النصوص المألوفة التي اعتدنا منها أن تقول شيئاً عن العالم تنطق فيه بمكنون أسراره الموافقة لما نحمل عنه من صور أثبتتها التجربة وأقرها المنطق المعهود. فجمالياتها تختلف عن المألوف من سابق الجماليات.

منطلق هذا اللون من الكتابة مسكوت عنه في جماليات الأقاويل القديمة عندما بنت كيانها كله أو جله على ما يدرك بالنظر ويترسخ في الإدراك عن مكونات الوجود وأشيائه من صنوف الثوابت المعرفية والاطرادات. هذا المسكوت عنه هو الذي أثر الشعر الحديث أن يحتفي به، فمن مقوماته أن عالمنا الغريب والمألوف قابل لأن يتكشف، كل لحظة، عن جديد فيه متجدد لم يحصّله أي إدراك[6]. كان الفن القديم مثلاً، لشدة عقلانيته العقلانية المنطقية، يتجاهل أن ما يرى لا يخفي فقط ما لا يرى وإنما لا يمتد فيه الامتداد الذي يسمح بتمثله قياساً على ما نرى. وإذا في ما لا نرى موجودات وأكوان وعلاقات لا تحد[7].

لئن أشرت إلى هذا المسكوت عنه في الأقاويل الفنية القديمة فلأن الشعر الحديث اختار أن يكون لسان حالها مثلما كان الشعر القديم لسان حال المنطق وهو يتحدث عن العالم حديث الإخبار الذي يحدّث بأحواله في الحركة والسكون[8]. ثم لأن هذه القصيدة قد أرست، في تقديرنا على الأقل، كيانها على «الانتصار للأشياء» بدلاً من الكلمات والعبارة مقتبسة من الشاعر الفرنسي بونج F. Ponge[9].

فـ «الاستنباء» و«الزجر» لا يتجهان، إطلاقاً، إلى معروف معلوم نظراً إلى أنهما يتجهان دائماً وأبداً إلى خفي محتجب وإلى آت لم تنبلج بعد عنه آفاقه. ثم إن الاستنباء والزجر قد ظلا حاضرين في القصيدة من

بدايتها إلى نهايتها بين ظهور واحتجاب يمثلان من نسيجها اللحمة والسدى.

تستنبئ الأجنة الريح عن زمن اللقاح وتزجر الطير عن مواعيد البكاء المر... وإذا بالذي حيرنا لدى أول قراءة بغرابته يهدي بالذي كان، أحياناً، قد حير به. ففي المعتاد من الكلام يتمّ الوصل بين اللفظة واللفظة، أكثر ما يتم، في مستوى ما بينهما من تناسب وتجانس تبعاً لما بين ما تشيران إليه في الواقع والوجود من تقدير التناسب والتجانس. أو هذا ما يقره، على الأقل، منطق اللغة باعتبارها وعاء لمنطق العالم والوجود. وفي الانتقال من منطق الألفاظ إلى منطق الأشياء أو إلى الأشياء مجردة مما غلفتها حتى كادت تحجبها به البشرية من مفاهيم، ومن لا امتدادها في ما لا يُرى منها محتجباً وراءها في العالم الذي نجهل، يتم الانتقال من اللفظ الشيء إلى الشيء اللفظ في امتداداته خارج نطاق المعهود من الإبصار والإدراك والوعي. لا مناص حينئذ من أن تتجدد اللغة بتجدد العبارة التي تنحتها[10].

فاللفظة المغلقة المعماة في الكلام الشعري مثلاً لا تكتسب ذاتها الدالة من العلاقات العمودية بينها وبين ما وُضعت له وإنما تكتسبها من العلاقات الأفقية بينها وبين أجوارها من الألفاظ وتلك حالها في الشعر، وتكتسبها من مستور علاقتها بما تنسجه مع مستور غيرها من «أشياء ألفاظ» في الحيز الذي لا يُرى ولا يُدرك من خفي العلاقات بين الأشياء.

استناداً إلى هذا الفهم الذي يؤسس به الشعر الحديث للوجود الجديد كيانه تصبح القصيدة في بنيتها المحيرة بغرابتها ممكنة وتصبح قراءتها ممكنة أيضاً.

أبدأ من الأيسر، أعني من إمكانات التناص فهي السبيل الممهدة لعبور الفهم إلى الفهم. فالريح في مجاورتها للفظة اللقاح في السطر

الشعري الأول تستحضر العبارة «ريح لقاح»، وإذا بالأنا تعلن عن حضورها الفعلي في القصيدة وهي تتلو «سورة الأحزاب» و«سورة أخرى» (السطران 28 و29).

والريح، في السطر الأول دائماً، هواء متحرك يقصر في اللغة فيصبح هوى، وإذا بنسيج القصيدة تتواتر فيه عبارات كثيرة من متنوع سجلات هذه اللفظة، تتواتر صريحة وتتواتر من خلال التداعيات. فهي في «الأعراس» (السطر 5) وفي «النساء» (السطر 8) وفي «الاحتلام» و«الهاجس الليلي» (السطر 14) وفي «باب البنات» (السطر 17) وفي «أمطرت شبقاً» (السطر 20) وفي «أبتاع الرقى للعاشقين» (السطر 30) وفي «سرب القطا» (السطر 51). أما تداعياتها فعديدة تكاد تشمل القصيدة كلها، متى سمحنا للنفس بالأخذ بشيء من التأويل. فهي في «اللعب الخرافي» وفي «فانتهزوا الولادة» (السطران 11 و13) وفي «ماء السماء» و«عيون الماء» و«الظمأ الطويل» (الأسطر 24 إلى 27) وفي «الدم الحولي» (السطران 37 و44).

و«استنباء الريح» و«زجر الطير» استخبار بالقراءة، وإذا بالقراءة تتعاود في تضاعيف القصيدة ملتمسة تنوّعاً من الدلالات. فهي في «الكتب المشاعة» (السطر 7) وفي «سنحت» (السطران 10 و12) وفي «كتاب الرمل» (السطر 16) وفي «نبوءات البروج» (السطر 21) وفي «قد كنت أتلو.. وأتلو» (السطران 28 و29) وفي «أتلو الأحرف الأنثى» (السطر 31) وفي «اعتنق الكتابة» (السطر 41) وفي «أسئلة» (السطر 42).

وتتعاود، من ناحية أخرى، لفظتا «أجنة» و«اللقاح» الواردتين في السطر الأول في «أورقت» و«أزهر» (السطران 8 و9) وفي «الولادة» (تتعاود في السطرين 11 و13) وفي «يفتر عن ريحانة» (السطر 42).

وفي تداعيات لها من قبيل «أمطرت» (السطر 20) و«صباح» (السطر 34) ناشرة في القصيدة حقلا دلالياً مركزاً على انبعاث الحياة.

لا تنسج القصيدة كيانها على هذا النحو العمودي من خلال استدعاء الألفاظ فحسب فنسيجها الآخر تكونه أفقيا بتعليق العبارة بالعبارة على النحو الذي يسمح بالمرور بينها عبر خفايا في آفاقها مستترة.

فإذا اتخذنا الأسطر الشعرية من 3 إلى 14 مثلاً ألفينا بين المستفهم عنه في صيغ الاستفهام التقاءً وتنافراً. من أوجه الالتقاء اشتراك «البكاء» و«الدم» في السيولة، واشتراك «الأعراس» و«الياقوت» في الانتماء إلى حقل دلالي واحد، واشتراك «الأعراس» أيضاً و«اللعب الخرافي» في الطقوس التي تنظمها.

ويستمر الالتقاء الأفقي متوافقاً مع التداعي والنمو في بناء القصيدة. فالحياة الملازمة لسيولة الدم نصادفها في «أورق» (السطر 7) و«أزهر» و«الجرح» (السطر 8) وفي «أمطرت» (السطر 20) و«ماء السماء» (السطران 3 2 و27) وفي «الدم الحولي» (السطران 37 و44) وفي «خضر» (السطر 42) وفي «يريق» (السطر 48). فهذه المتداعيات تشترك في كونها من أسباب الحياة والنمو. غير أن المنطلق الذي تصدّر هذه الأسطر قد تسبب في تداعيات أخرى مقابلة للأولى كلياً. فالبكاء وإن أوحى بالسيولة ليس منبعاً للحياة لهذا نجده يستولد «جثث العناكب» (السطر 8) و«النار» (السطران 30 و32) و«مصلوب» (السطر 16 و«الردى» (السطر 18) و«صادية» (السطر 22) و«ماتت من الضمأ» (السطر 26) و«الصيف» (السطر 33) وهي تدور حول محور الفناء.

وهذا يحيلنا على المشهدين إذ هما يكملان التداعيات اللفظية

منغرسة في نسيج مغرب وعادي. فالمشهد الأول (من السطر 15 إلى 33) يغلب عليه الفناء ضماً وجفافاً واحتراقاً. لذلك ابتدأه الثبيتي بدعوة الأرض إلى أن تبلع «تعب العراة». إنه المشهد الكالح الذي تواجهه الذات بتلاوة السور فالزمان مناوئ والردى في الأفق القريب متربص والتناقض العقيم مسيطر، والشبق الذي «أمطرته خيول ليل» لم يعط سوى احمرار البروج وهي، في ما نقدّر ،غير مخصبة، سواء في ذاتها أو في الصورة التي تتبعها إذ هي صورة «قوافل صادية تموت من الضمأ (الأسطر 22 إلى 27)، والذات الحاضرة في القصيدة كانت بين «الحجاز» و«المجاز» تبتاع الرقى (الأسطر 28 إلى 30)، بل إن المشهد يختم بما يشبه الاحتراق والحزن فالصيف «ميقات لنار البدو» (السطر 32) «ولأعياد اليتامى» (السطر 34). أما المشهد الثاني (من السطر 34 إلى 45) فقد أحلّ فيه «الدم الحولي» محل «احمرار نبوءات البروج» في المشهد السابق، و«ميثاق الصلوات» محل «الرقى»، و«الرايات» محل «البروج» فكان من هذا ومن غيره مما هو فيه «الافترار عن ريحانة وقبائل خضر» (السطر 42) رغم الانتماء للجوع في السطر الذي يسبقه. يبدو المشهد الثاني إذاً مقابلاً للأول. لهذا استهله الثبيتي، فيما نقدر، بـ «يا صباح الفتح»، وبـ«يا نجمة قمت على أبوابنا»، للانبعاث أمارات وبشائر في الآفاق. إلا أن ما يتبع المشهد الثاني يظل معلقاً بالسؤال لا يجد له جواباً بين طلاسم وحجز وتشويه وإرجاء.

لا يكمل المشهدان المتقابلان نسيج القصيدة فحسب بل هما يتضافران على إكساب صورها الغريبة مسوغات. وهنا لابد من التذكير بأن الصور التي أصبح الشعر الحديث يعج بها لا تقوم لا على مبدأ الاستبدال ولا على ما ينهض عليه الاستبدال من ضروب المناسبة[11]، فليس المجال هنا مجال «توسع» في الكلام بقدر ما هو مجال انحياز إلى

الأشياء من دون الألفاظ. وإذا كنا نجد صعوبة في التعامل مع صور من قبيل «أورقت جثث العناكب تحت أجنحة النساء» أو «أزاهر الجرح القديم على مصابيح الشتاء» أو «النوق التي أرخت عنان الشمس» أو «شمس تستظل بها سحابة» فليس مرد ذلك فحسب إلى أن الذات تذكر ما تراه صوراً مضمخة بالشجى الذي يهزها أو الأمل الذي يأسرها، أو أن وراء ما نرى من العالم عوالم ليست فقط محتجبة ولكنها فاعلة في احتجابها فيما نرى، وإنما لأن ذلك يرجع أيضاً إلى أن التفاعل بين الذات والعالم في مرئياته ومحتجباته يؤثر في الصورة التي ترود أقاصينا. وقد رأينا الذات في تقمصها صوت الأجنة وفي انفصالها عنها تتوتر بين مشهدين أحدهما محكوم بالفناء ولكنه لا يفنى والآخر مسكون بالانبعاث ولكنه لا ينبعث. وفي استمرار المتنافيين استمرار للغرابة والأسى وانبجاس للتسآل الذي تطفح به القصيدة.

هكذا نخلص إلى أن الثبيتي يقف، بالنسيج الذي اختاره لقصيدته، مثلما رأينا مع الإيقاع، برجل في الماضي أو التراث وفي الحداثة برجل. فبين الوضوح والغموض تشح القصيدة وتسخو في البوح بأسرارها إذ هي تبني كيانها على الاستفهام والمشهد فيظل الاستفهام منقطعاً عن جوابه مثلما يظل المشهد مفتقراً إلى قراءته. فماذا عن دلالات القصيدة؟

* * *

الحديث عن «المعنى» أو «الدلالة» أو «المرجع» مجال خصب لكثير من سوء التفاهم. وهو بالنسبة إلى الشعر الحديث من أعسر ما يواجه الدارسون من عسير المباحث. فإلى الإشكالات العصية التي تلازم أيّ حديث عن الحاصل في الفهم من أي قراءة لأي مكتوب تنضاف إشكاليات الكلام المعمّى وهو يمتنع عن البوح بشيء محدد قابل لأن تتفق عليه

الأفهام.

ومما طرح وما زال يطرح بكثير من الحدة وغير قليل من التغالط في التعامل مع الشعر الحديث مسألة «اللزوم والتعدية» فيه. فهل للشعر الحديث معنى معيّن تسعى للإفصاح عنه العناية الفائقة فيه بالإيقاع والبنية؟ هل له مرجع يحيل عليه؟ هل يحمل رسالة ما قابلة لأن يعبر عنها مفهوميا؟ يمكن لحبل الأسئلة أن يطول إلى ما لا نهاية ولحبل الأجوبة النظرية المتناقضة والمتصارعة المتنابذة ألا يقف عند[12].

والذي نقدمه أن الأجوبة النظرية على ما تطرحه مسألة الدلالة في الشعر وفي الشعر الحديث على وجه الخصوص من متشعب القضايا، وهي، في معظمها، أجوبة قد أدرك الباحثون في استنباطها من دقة الوصف وعمق التحليل ووجاهة الاستنتاج شأوا بعيداً، لاتزال مفتقرة إلى الشرط الذي لابد منه، نعني ضرورة نهوضها على كثير من الممارسات الموقعية. معنى هذا أن المشغل النظري كثيراً ما كان يتعالى على ممارسة النصوص إلى الحد الذي يجعله كالمتسلط عليها يوجهها إلى حيث يشتهي.

رأينا أن القصيدة قد ابتدأت بمجموعة من الأسئلة وانتهت بمجموعة أخرى منها وأن ما بين الأسئلة والأسئلة مشهدين يتخللهما نداء وأن وراء المشهدين أو على حيز منهما كان للذات المضطلعة بإنشاء الكلام موقف يسوّره ظرف معين. وينبغي أن نذكر الآن أن الأسئلة التي طرحت في أول القصيدة أو في آخرها ظلت دون جواب، إلا ما يوحي به المشهدان. ولكن المشهد، أي مشهد، لا يتضمن من المعني إلا ما تسفر عنه القراءة. وقد ورد ذكر القراءة في المشهدين. ففي الأول نجد «هذا كتاب الرمل» (السطر 16)، وفي الثاني تطالعنا عبارتا «واعتنق الكتابة» (السطر 41) و«أسئلة مذابة» (السطران 42 و43). بل إن الأنا عندما ذكرت نفسها ذكرتها تتلو سورتين وتتلو «الأحرف الأنثى» (الأسطر 28 و29 و31).

ومن الأسئلة الصادرة عن الأجنة في بداية القصيدة سؤال عن «الكتب المشاعة» (السطر 7).

نخرج من هذا كله بأن القصيدة قد بنيت على السؤال والقراءة. إنها لا تنهض إذاً على معنى موافق أو مطابق للموجود سواء أكان ذاتاً أم حالا، لأن حقيقة الذات كحقيقة الحال حركة بين السفور والاحتجاب. وهذه الحركة هي التي اتجه إليها الاستفهام واتجهت إليها القراءة. وقد كثر ذكر الحركة في القصيدة كثرة لافتة. فالاستنباء استخبار للريح والريح متحركة والزجر قراءة لحركة هي هنا حركة الطير. والقصيدة في إيقاعها متحركة ومتحركة في رسمهما على الورق وفي بنيتها من خلال التعاود الشائع فيها ومن خلال نموها عبر التداعيات.

ليس للقصيدة مرجع غير المرجع الذي أنشأت فهي أسئلة مستنبطة من قراءة تلتمس أجوبة تستنبط بالقراءة من فعل القراءة. والمقروء يهمس بشيء لا ينحصر فيه، إذ هو كائن خارج حدود كيانه، شيء كالبعد البعيد الذي لا يسبر له عمق ولا يدرك غور فخاصية الإبهام الملغزة ملازمة لكل مقروء. وعلى الإمساك بالحركة عبر قراءتها ترسي القصيدة كيانها. وهذا موضوع أثير لدى شعراء الحداثة.

لكن هذه الحركة قد وردت بين حدين هما بداية قبل البداية في لفظ «الأجنة» ونهاية مدسوسة في وسط القصيدة هي «الردى» (وعلى مسافات الردى بدو وحانات، السطر 18). وعلى ما قبل البداية وقبل النهاية شيدت القصيدة عالمها، فليس لما بعد النهاية فيها وجود حتى كأن الشاعر غير معني بما وراء الموت.

فالألفاظ المنتمية إلى معجم النشأة مثلاً والمنتشرة في القصيدة تصب في التكون الذي كانت به الأجنة أجنة تتساءل عن الوجود التي ينتظرها. إلا أن ما يشد الانتباه إنما يتمثل في تلازم الإخصاب والعقم

والحياة والموت، فالولادة «تنتهز» بـ «سنحت» شأن المختلس من الأفعال، والألفاظ المتعلقة بالإخصاب وردت، أكثر ما وردت، مسوّرة بالعقم. فلفظة «الأعراس» تتبعها «جثث العناكب تحت أجنحة النساء» (السطر 8)، ولفظة «الولادة» يتبعها «الاحتلام» وهو صريح في التصريح بالتحقق فردياً دون مشاركة من الآخر إلا إذا كان وهما، و«الهاجس الليلي» (السطر 14)، و«باب البنات» يصلب عليه الشيطان، والشبق الذي أمطرته خيول الليل أمطرته على البيداء (من باد يبيد). وقبل هذا كله تبتاع الأنا «الرقى للعاشقين».

تتساءل الأجنة إذاً عن الفعل الذي كانت به ما إذا كان لايزال يمارس في طقوس الموت لإنشاء الحياة بين «مجاز» و«حجاز». لكن التساؤل يظل معلقاً ينشد جواباً لا يأتي ويستخبر قراءة لا تكون. فالمعرفة في الشعر الحديث لم تعد استقراء عقلانياً لخصائص الذات مثلما عهدنا مثلاً لدى الشعراء القدامى أو سبراً لأغوارها مثلما ألفنا من الرومنطقيين. إنه من مشمولات العلاقة بين الذوات والأشياء التي تؤثث الوجود حولنا. ولكن الذات لها الوجه الذي نرى والوجه الآخر المحتجب الذي لا نرى. وما لا نراه من الذات ليس امتداداً لما نراه منها من الموقع الذي نحن فيه، إنه صياغة ذهنية لها. وهذا البعد الثاني هو الذي يسحرنا في الذات. وهو بُعْدٌ يظل يسحرنا على مقدار ما فيه من كثافة. إذا شَفَّت الكثافة بطل السحر، فالكثافة هي التي تجعلنا مشدودين للذات إذ هي حركة بين الظهور والاحتجاب، لا الظهور يكشفها كاملة ولا الاحتجاب يغيبها تماماً أو يلغيها. المعرفة في آخر الأمر ليست اقتراباً أواتحاداً وتمازجاً أو ذوباناً للذات المندهشة في الذات الباعثة على الاندهاش فهي إلى الابتعاد الذي تكتسب به أبعاداً قصية أقرب. فإذا فقد المثير لاندهاشنا غموضه كف عن أن يكون آسراً. لا تخاطبنا الذوات إلا بغموضها أعني بتلك المسافة

المعتمة بيننا وبينها والتي نظل نملؤها ، دون توفيق، من خالص ذاتنا.

والذي يقال في ما يسبق تكوّن الأجنة يمكن أن يقال في سائر مكونات القصيدة، فهي مبنية على الانفتاح على الفراغ أو على حضور الغياب. فبين الردى أفقا وما يسبقه مشهد من العقم ينتهي بموت القوافل ظمأ «والماء فوق ظهورها محمول» على حد عبارة الشاعر القديم، وإن عبارة الثبيتي لتستحضرها استحضاراً. وبينه وبين ما يسبقه أيضاً مشهد آخر يتضمن انبعاثاً، غير أن الانبعاث لا يتم لانعدام تبين الفاعل الذي يصبح به الفعل متعدياً أو الذي أصبح به المنع والحجز فعلاً لازماً. فإلى فقدان الإخصاب أو تعذره في المشهد الأول ينضاف فقدان الفعل أو تمام عقمه في المشهد الثاني، فلا تبقى غير الأسئلة.

يسيطر على القصيدة إذاً نزوع إلى مفقود بين حدي الوجود والردى هو موضوع الاستفهام وموضوع الباعث على الاستفهام في المشهدين، ولكن لم يُذكر، مثلما كنا قد أشرنا، مما وراء الردى شيء في حين ذكرت مما قبيل النزول إلى الوجود أشياء قوامها التعاود في تعاود كل نشوء. ويبدو أن الذي يستهوي الشاعر في الردى ليس ما وراءه وإنما هو حدوثه فهو انسحاب وانسياب.

لا يمكن للقصيدة الحديثة وهي تبني كيانها على الحركة نحو آفاق الذوات والأشياء، أن تكون بدون حضور الغياب فيها قصيدة. فهي إذا لم تبحث عن مستحيل الشيء، وهو المستحيل الذي يسكنها، تحولت إلى شيء من الأشياء ونزلت إلى مرتبتها. ذلك أن الشعر حسب بول ريكور: «يعيد وصف العالم وصف إنشاء لا وصف محاكاة. فهو ليس مجرد صياغة خيالية لواقع تم تكونه أو تم توهمه فأصبح من الحاصل الجاهز، ولكنه منبع لتكون الصور المفضية على الواقع. ليس العالم في الشعر الحديث قد كان وحصل، إنه في حالة من التكون والتشكل دائمة»[13].

وإذا لم نضع هذا في حسباننا تعاملنا معها على أنها شيء قابل للتحليل العلمي وفقدت كل كيانها.

لهذا اتجهت القصيدة إلى صيغة الاستفهام والنداء والإشارة إلى المشهد، فما نستفهم عنه نستفهمه وما نناديه ونشير إليه يقتضي بيننا وبينه مسافة ما، مسافة مشابهة للمسافة التي بين الألفاظ والأشياء وبين الغموض والوضوح والظاهر والمحتجب وبين ما يرى من الموجدات والأشياء وما لا يرى منها. وهذا انفصال موجع، فهو في الشعر يقتضي سعياً دائماً ودائم الإخفاق من الشاعر لتقليص المسافة المتباعدة بين الألفاظ والأشياء، حتى أن الكلام نفسه يصبح عقبة تواجه بمنح القول قوة تنزع إلى ذكر ما لا يذكر بواسطة إحداث علاقات غير معهودة بين الألفاظ والألفاظ وبين الألفاظ والأشياء بتحويل الألفاظ نفسها إلى أشياء، وهو في الاستفهام والنداء يقتضي تقليصاً للمسافة بين الأنا والمستخبر عنه وبين الأنا والمنادى لرفع غموض لا يرتفع لأنه من صميم الكائنات والأشياء، في ظهورها وفي احتجابها ولطي مسافة لا تطوى لأن المنادى مشدود دائماً إلى أفقه كلما اقتربنا منه ازداد عنا تنائياً. وأما الإشارة إلى المشهد فأمرها أغرب لأنها في اتصالها بالعالم الذي تصنعه متصلة متين الاتصال بالذات. أليس أن الانسان هو الكائن الوحيد القادر على الإشارة؟ أليس أن قدرته على الإشارة هي التي جعلت منه كائن الأبعاد النائية الوحيد؟ أليس أن الإشارة هي التي أبدعت اللغة على حد عبارة هايدغير؟[14].

وبناء كيانها على هذه الصيغ كانت القصيدة خطاباً. فالتعريف في عنوانها، (وهو تعريف قد تم الانصراف عنه إلى التنكير) والاستفهام والنداء والإشارة في تضاعيفها من فعل المتكلم وليست من اللغة، ففي الخطاب لا في اللغة ينفتح الكلام على العالم وعلى التجربة. الخطاب موجه دائما إلى آخر. والآخر عالم ومستمع، موضوع خطاب ومخاطب.

لكن العالم موضوع الخطاب انسياب وهروب وفراغ بين حدين هما الكون والعدم (الولادة والردى)، وحركة انسيابية بين عقم وإخصاب، وبين انبعاث واضمحلال، وبين تحرك للفعل وغياب للفاعل.

قصيدة الشبيتي إذاً خطاب مفتوح على استحالة الخطاب وعلى استحالة بناء المرجع واستحالة إدراك الآفاق واستحالة الفهم، إنها قراءة للوجود تنبعث من أسئلة وتنتج أسئلة. فكل شيء في الوجود إنما هو شيء ظاهر وشيء محتجب خفي لا ينفصل عنه. القصيدة لاتجعل من همها ذكر الأشياء والذوات الموجودة لأن همها الأسمى، بحكم الصيغ التي اختارت، أن تذكر الكيفية التي تشير بها إلى جانب الغياب إلى ذلك المجهول في الأشياء والذوات الذي يتحد مع الفقدان والاحتجاب.

على هذا النحو نصل، من الوقوف على الدلالة، إلى أن الشبيتي يقتحم الحداثة في الشعر الحديث. إنه يقتحمها من النفاذ إلى المفهوم الرئيس الذي يشيد عليه هذا الشعر كياناً جديداً متمثلاً في أن المرجع فيه كون من خيال يصاغ من خلال صياغة خاصة للعالم. إذا كان هذا الشعر ينهض على رؤية ذاتية للعالم فلأن العالم يرى دائماً وأبداً من خلال الذات حتى كأن الموضوعية هي الوهم وكأن الخيال هو اللحظة الحقيقية للمعرفة الحقيقية للواقع في تعقده المتحول.

الإحالات

1) النادي الأدبي بجدة، مطابع دار البلاد، د.ت.

2) محمد الشاوش :أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، التعريف والتنكير، تونس 2001، طبع كلية الآداب بمنوبة والمؤسسة العربية للتوزيع بتونس، ج 2، ص 787 وما بعدها.

3) المرجع السابق، ج 2، ص 1004.

4) A. Kibedi Varga : les constantes du poeme, analyse- du langage poetique,

Paris 1977 , ed. Picard , p. 15.

5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت 1986، دار الغرب الإسلامي، ص 267.

6) M. Collot: la poesie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F ecriture, p 51.

7) Merleau- Ponty : le visible et l'invible, Paris , p 293

8) Dominique Combe: Poesie et recit, une rhetorique des genres, Paris 1989, Jose Corti, p.24.

وانظر حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، تونس 1997، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، ص 34.

9) Francis Ponge: Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, idees.

10) M. Collot : La poesie moderne et la structure d'horizon, p.174.

11) Catherine Detrie: Du sens dans le processus metaphorique, Paris 2001, Honore champion editeur.

12) Daniel Bougnoux: Vices et vertus des cercles, l'autoreference en poetique et pragmatique, Paris 1989, editions la Decouverte, pp. 37, 43.

13) Paul Ricoeur : La Metaphore vive , Paris 1975 , le Seuil , p 387

14) M. Heidegger: Acheminement vers la parole, Paris 1976, Gallimard, p 241.

* * *

تقديم

هذه ورقة بحث ناقشت نماذج من الشعر الحداثيّ المنشور في المملكة العربيّة السعوديّة، خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي وبداية القرن الراهن. على أن صفة «الحداثة» التي تدور عليها هذه القراءة - بما تعنيه من التجديد في النصّ الشعريّ - يُنظر إليها من حيث هي مسألة نسبيّة؛ لأن بين قيمتي الحداثة والقدامة تداخلاً حتمياً. ومن هناك فإن هذه الأطروحة تسعى في الهدف إلى سبر انقطاع الحداثة عن أصالتها أو اتصالها بها، عبر معادلة فنّيّة تجسّر المسافة بين هذين البُعدين.

وانطلاقاً من ذلك تمضي القراءة في نصوص شعريّة تتفاوت تجديداً وتقليداً، كما تتفاوت أصالة ومعاصرة - وإن اتسمتْ جميعها بطابع حداثيّ - تفاوتاً تبدّى في جوانب مختلفة من مكوِّنات النصّ، مثل:

1) (شعريّة العنونة)، بتدرّجها من طابع العنوان الاسميّ إلى العنوان النصيّ.

2) تحولات (البنية اللغويّة الشعريّة).

3) (هندسة الأشكال الفنّيّة)، بما في ذلك: أسلوب التصوير الفنّيّ - المنتقل من الصورة البلاغيّة (الجزئيّة) إلى الصورة المشهديّة - وتوظيف المكان الشعريّ، والتناصّ وتوظيف التراث.

4) (هندسة الأشكال الإيقاعيّة).

والدراسة تفرد كل جانب من تلك الجوانب بتحليل خاص.

أمّا مادة هذه الدراسة، فتتركّز - زمنيّاً - على نماذج من الشعر المنشور - إنْ في مجموعات شعريّة أو في الصحافة المحليّة - خلال الثمانينات والتسعينات، وصولاً إلى السنة الحالية 2004م. وبهذا يأتي من دوافع هذه المحاولة القرائيّة وتطلّعاتها السعي إلى إبراز ملامح عن خصائص المشهد الشعريّ الحديث في السعوديّة في نهايات القرن العشرين، وبدايات القرن الحادي والعشرين، استشرافاً لما يمكن أن يشهده الشعر خلال قرنه الحاضر.

ولمّا كان هذا البحث يقع فيما يربو على مئة وثلاثين صفحة، فقد رغبت إليّ «**علامات**» اختصاره، أو الاقتصار منه على جزء؛ ليتسنّى نشره مع البحوث المشاركة في الملتقى الرابع لقراءة النص. ونزولاً عند هذا الطلب، سأقتصر على القسم الرابع والأخير من البحث، وهو المتعلق بـ «هندسة الأشكال الإيقاعيّة». غير أنه سيسبقه تقديم نبذة عن محتويات الأقسام الثلاثة الأولى، الموجودة في أصل البحث، وهي: (شعريّة العنونة، تحوّلات البنية اللغويّة الشعريّة، هندسة الأشكال الفنّيّة)؛ توخّيًا لما لعلّه يحقّق الموازنة بين إمكانية النشر وتقديم صورة واضحة عن هذا المشروع، حسبما قُدّم إلى الندوة. ولهذا كله، يجب التنبيه إلى ما سيصادفه القارئ هنا من إجمالٍ تارةً، أو من إشارات مرتبطة بتفاصيل مختلفة، كانت وردت في البحث الأصل، مما يؤمل أن يطالعه وافيًا، إن شاء الله، بعد نشر البحث في كتاب.

أ - نبذة عن أقسام البحث الثلاثة الأولى:

- 1 -

تمثّل عنونة النصوص في الشعر الحديث مهارة فنيّة خاصّة، إنْ على

المستوى الشعريّ أو حتى على مستوى الحسّ الإعلانيّ التجاريّ عن العمل. واستقراء بِنَى العَنْوَنَة في القصيدة المعاصرة - في السعوديّة خصوصاً وفي العالم العربي عموماً - يسجّل سيرورةً تطوّريّة في شعريّة العناوين، سواء في القصائد أو المجموعات الشعرية، تنحو إلى الاتجاه بشعريّة العنونة من العنوان الاسميّ إلى العنوان النصّيّ. أي من العنونة التعيينيّة المسمّية، إلى عنونات نصّيّة، يمثّل فيها العنوان نصًّا شعريًّا قائمًا بذاته، كـ «بيدها تدقّ أجراس النافذة». وقد جاء هذا النوع الأخير مكتسباً شعريّته الخاصة عن الانحراف عن نمطيّة المألوف من جهة - بما يُحدثه من كسر أفق التوقّع - ومن جهة أخرى عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، وإنما أيضًا تثير فضول التساؤل. إنها لا تترك القارئ يطمئنّ إلى جماليّة العنوان، أو مفارقة الدلالة فيه، بل تستدرجه إلى الدخول في الحدثيّة النصّيّة، عبر مفتاحيّة العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعريّ، وهو في ذُراه. على أن من الشعراء من حاولوا في تجاربهم الأخيرة المواءمة بين الطريقة العتيقة في العنونة (الاسميّة) وما تحملهم عليه الخبرة الشعرية من شحن هذا النمط القديم بمعوّضاته الإيحائيّة. ومع أن تلك المميزات في مفردات العنونة وتراكيبها - التي تحيلها من حالتها السكونيّة إلى حالتها الحركيّة، بكونها نصًّا مختزلاً لنصٍّ أكبر - تستثير حسّ المتلقّي الشعريّ، وخياله الفنّيّ، وتشوّفه الفضوليّ لمطالعة ما تنبّه إليه شارة العنوان، إلاّ أنها تقف المتلقّي، في الوقت نفسه، على أُولَى عتبات الصعوبة في التعاطي مع الشعر الحديث. من حيث تتحوّل اللغة والتراكيب هاهنا إلى حوافّ لذهن القارئ، تستدعي منه جهداً موازياً لجهد الشاعر، بهدف المشاركة في إنتاج المعنى، عوَضَ استسلامه - كما يفعل في تعامله مع النصّ التقليديّ - إلى سُلْطَة المعنى وإملاءاته من قِبَل المنشئ.

- 2 -

ومن الملامح الفارقة في حداثة النصّ الشعري في المملكة العربية السعودية، تلك المحاولة اللغوية الأسلوبية لدى بعض الشعراء، لافتراع جزالةٍ حديثة، تحتفظ بنكهتها التراثيّة في مغامراتها التجديديّة. بحيث تقوم المعادلة في تلك النصوص على المؤاخاة بين أنفاس الأصالة العربيّة - لغة وبيانًا - وحداثة المفردة الشعريّة، وانزياح التركيب. ونماذج الشعر الحديث متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة تلك المعادلة الفنيّة، كما هي متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة المعادلة الفنيّة بين الغموض الفنيّ ومقروئيّة النصّ، وذلك بحسب التأسيس الفنّيّ والوعي النقديّ لدى كل شاعر.

وإذا كان من ذرائع مناوئي الشعر الحديث التقليديّة الطعن في تمكّن منتجيه من اللغة العربيّة، فإن نماذج بعض الشعراء - ولاسيما في نهايات القرن الماضي (العشرين) وبدايات هذا القرن (الحادي والعشرين) - تنفي عموميّة تلك الذريعة. وإنما هم ينطلقون من إدراك (ولو فطريّ) لطبيعة الشعر، الجانحة دائماً إلى التجديد في صنعتها اللغويّة. ذلك أن تميّز الشاعر الحداثيّ يكمن في الانجذاب الدءوب إلى تجريبٍ متواصل عبر مسيرته الشعريّة. وهو هاجس من تطلّب الجدّة الدائمة قد يحول - لدى شاعر يستشعر مسؤوليّته الحداثيّة - دون غزارة النشر.

ومن خصائص اللغة الشعريّة في القصيدة الحديثة: توظيف المفردات البيئيّة، ولغة الحياة اليوميّة. ولعل أكثر الشعراء استحضاراً لتلك المفردات شاعران هما: **عبدالله الصيخان، وسعد الحميدين**. غير أن مدى التوفيق في ازدواج مستويات اللغة بين العاميّة والفصحى كان يخضع لقُدرات الشاعر في الفصحى أساساً، تلك القُدرات التي بوسع حساسيّتها اللغويّة استدعاء المستوى العاميّ الملائم، دون إقحامه، أو تكلّفه، أو إسلام النصّ إليه،

لينحدر به إلى الابتذال اللغوي. ولذلك فإن بعض النماذج الشعريّة كانت توشك، تحت ذريعة هذه اللعبة الفنيّة من اجتلاب المأثور العاميّ، أن تصبح خليطًا هجينًا من العاميّة والفصحى الركيكة.

أمّا توظيف المفردات البيئيّة فظاهرة عامّة، تأتي في محاولة من الشاعر الحديث استرفاد لغة جديدة مستمدّة من واقعه المعاش، بوجهه الشعبيّ. لكنّ جلّ الشعراء إنما يعرضون لهذه المفردات عَرَضًا، أو يسردونها سرداً، وهو ما لا يعدّ - في نطاقه هذا - خاصيّة حداثيّة، بل تشارك النصّ الشعريّ الحداثيّ فيه نصوصٌ أخرى على النمط القديم، أو أقل هوسًا بالتحديث. بيد أن نمطًا آخر من ذلك التوظيف الفنّيّ لعناصر الثقافة المحليّة يُلمح آخذاً في التشكّل بدرجة أرقى عبر بعض النصوص المنشورة في التسعينات. كما يُلمح آخذاً في التنامي عبر نصوص أكثر جدّة- غير منشورة ولا مدروسة - لشعراء أحدث سنًا وتجربة. وبذلك يُلحظ بزوغ حساسيّة جديدة، ترتفع بتوظيف لغة الحياة اليوميّة وعناصرها إلى مستوى يمازج وجدان الشاعر وذهنه، بشفافيّته وصدقه، معبّراً في مزيجه عن مزاج الذات الإنسانيّة، في صراعها المحتدم مع واقعها المعاصر. كل هذا في نسقٍ أكثر سلامة في اللغة، وصفاء في النَّبْر، وسلاسة في الإيقاع، وبراعة في الأداء. ولعل هذا مؤشرٌ على إقبال التجربة الشعريّة في السعوديّة على معادلةٍ تتميز بنضج أكبر في مشوارها الحداثويّ.

لكنه يُلحظ أن التفاعل بين الشعراء عمومًا وعناصر بيئتهم - على مختلف ضروب التفاعل - مايزال يدور غالبًا حول البيئة الشعبيّة دون بيئة المدينة الحديثة، بمستجدّاتها الصناعيّة والآليّة. ولئن أمكن الزعم أن الأمر يقتضي أجيالاً متعاقبة من معايشة هذه المواد، حتى يمكنها أن تستحيل إلى منابت وجدانيّة للتعبير والتصوير، فإنه ليبدو عائق ذلك في الثقافة

العربيّة - بصفة خاصة - متعلّقًا باللغة العربيّة ذاتها، التي ما برحتْ تمثّل نَسَقًا تراثيًا رسميًا في تعاملها مع الحياة، فهي تعبِّر من خلال ذاكرتها، لا من خلال انفعالاتها الآنيّة بالواقع. نعم، الآداب تنتخب لغة مثاليّة ترقى عادة عن اللغة الاعتياديّة، في مفردها ومركّبها، لكن ما يعمّق الهُوة في الشعر العربيّ بين لغة الشعر والحياة الحاضرة أكثر، هو تلك الهُوة القائمة أصلاً بين الفصحى والعاميّة. والدليل على هذا أنْ يجد القارئُ شعراء العاميّة أشد تفاعلاً مع معطيات حياتهم الحديثة، وإن كانوا أميّين.

على أن المتتبع للغة النصّ الشعري الحداثيّ، لاسيما لدى جيل الثمانينات - إن صحّ التجييل - قد يلحظ أن أحد أسباب عدم التمايز كثيراً بين لغات الشعراء، وندرة تفرد الشاعر منهم بمذاقه الخاص وأسلوبه المختلف، هو ما يمكن أن أسميه بتلك (التقليديّة الحداثيّة)، أو (الشفاهيّة الكتابيّة)؛ وكأن بعض شعراء الحداثة يكتب لبعض، أو كأنهم يكتبون نصًا جماعيًا! «طقس، غماء، مطر، غبار، رمال، غضا، راكة، قرنفل، قوافل، قرى، سفر، خيل، صهيل، قهوة، شاي، تبغ، موائد، أروقة، قناديل، صَبٌ، وطن.. إلخ». معجم نمطي محدود، معظمهم يتداولون مفرداته نفسها التي يستخدمها مجايلوهم أو سابقوهم، لا يكادون يغادرون الدوران حولها، وفي صيغ متشابهة. وتبعًا لذلك، يقع هؤلاء الشعراء في التنميط الذي كانوا عليه ثائرين! ولذلك، جاء تواردهم الغالب على معجم شعبيّ متشابه- مع أن هذا المعجم كان يمكن أن يتّسع، بتلوّن الثقافة الشعبيّة في المملكة - ناهيك عن أن أحدهم لم يسعَ إلى الخروج خروجاً بيّناً إلى مراوداتٍ لغوية توظيفيّة يختطّ بها لشعره لغته الخاصة.

إن شعريّة كثيرٍ من شعراء النصّ الحديث المعاصر في السعوديّة - كشعريّة معاصريهم في الوطن العربيّ - خليقة بأن تجعل لها مكانة مهمّة

على الخارطة التاريخيّة للإبداع الشعريّ؛ لأن منتجيها لا تنقصهم المواهب الخلاّقة. غير أن المواهب وحدها لا تكفي لإتقان الممارسة في أيّ فنٍّ من الفنون، إذ لابدّ أن تأخذ الموهبةُ نفسها بدراسة تمحيصيّة لسلامة أدواتها الفنّيّة التكوينيّة الأساس. وتلك ثغرة مافتئتْ مدخلاً للطعن في تجارب شعراء الحداثة، إذْ لا يمكن للشاعر – وقد أعفى نفسه من الوزن والقافية – أن يعفيها أيضاً من سلامة اللغة، والنحو، واستقامة الأسلوب. بل إن المفترض فيه – وقد تحرّر مما عدّه قيداً عليه في الوزن والقافية – أن يجد في ذلك ما يتيح له ضبط لغته على نحو أدقّ، والتصرّف في أسلوبه، بما يقيه المباشرة، أو الترهّل، أو التكرار؛ من حيث لم يعد خاضعًا لما كان يبيح للشاعر القديم ما لا يُباح لغيره، تحت ذريعة ما كان يُسمّى بالضرورة الشعريّة. ومع هذا فالنصّ الشعريّ الحداثيّ كثيراً ما يأتي حافلاً بذلك الضعف اللغويّ والأسلوبي، المتدرّج من اللغة التقريريّة، فالتكرار، إلى الأخطاء اللغويّة أو النحويّة الصريحة، مما عرضت الدراسةُ شواهده.

– 3 –

ومن خصائص الصورة الشعريّة في النصّ الشعريّ الحداثيّ توظيف الطبيعة بوصفها معادلات تعبيريّة عن لحظات شعريّة، تأخذ موقعها من جغرافيّة النصّ. إلا أن مستوًى من توظيف المكان في الشعريّة الحديثة يظلّ أميناً على العلاقة البلاغيّة بين مشبّه ومشبّه به، وإن في مركّب استعاريّ، فيما يأخذ مستوى آخر أفُقًا من التجريد أعلى، ومدى من الفنّيّة في توظيف المكان أكثر انفتاحًا على الدلالات الوجوديّة الإنسانيّة، الموغلة في انزياحها عن قرائن الهاجس الوطنيّ أو القومي المباشرة، إذْ يتخفّف الشاعرُ في تصويره من حمولات المكان التاريخيّ، منصرفًا إلى مناجاة المكان اليوميّ البسيط. إنه مكانٌ يحايث الذات أكثر من أن تحايثه الذات. مكانٌ تستحيل أشياؤه الاعتياديّة إلى حواثّ شعوريّة على التأمّل في ما هو أبعد

من ظاهر المعنى المفرد لعناصر النصّ، أو المعنى المركّب لجملته. وذلك ما يتجلّى في بعض نصوص الشاعر **علي الحازمي**، في مجموعته الشعرية «خسران». وهي عمليّة تفتح ذهن القارئ وروحه على سحريّة دلاليّة، تتعدّد بتعدّد القُرّاء والقراءات؛ من حيث كان عنصر المكان قد انعتق كليًّا عن قيود الموقع المحدّد، أو المؤطّر الرؤية. وممارسة هذا النوع من النصوص تأتي وفق تيارٍ شعريّ (ما بعد حداثي)، يحتفي بالإنسانيّ اليوميّ، يستنطق شعريّته، متجافيًا عن بلاغيّات تقليديّة، أو حداثيّة مغرقة في تعاليها، استُنفدت طاقتها واستُفرغ ماؤها.

وللقصيدة الحديثة إلى التصوير تقنياتُها ما فوق البلاغيّة، التي تشتقّها من فنون أخرى، كفنّ الرسم التشكيليّ، الذي يظهر أثرُ توظيفه في قصيدة **الصيخان** «فضة تتعلم الرسم»، مثلاً. وكذا المسرح، والسينما، حيث تنبثّ بِنَى المرايا حينًا، والأقنعة حينًا، وأساليب التصوير (المشهديّ)، حواريًا تارة ومونولوج داخليّ تارة أخرى. وتتبدّى هذه التقنية الأخيرة في مثل قصيدة «تعارف» **للثبيتي**، أو قصيدة «سقوط» **لمحمد جبر الحربي**. هذا إلى التعبير عن طريق: الشكل الكتابيّ، ونمط الخط، وسماكة الحبْر، وحركة الكتابة، وتوزيعها على الصفحة، وإيقاع البياض، وعلامات الترقيم. وإذا كان هذا قد أفضى إلى (الاستعارة - القصيدة)، فإن تجربة بعض الشعراء - **كعلي الدميني** - لم تقف بهم عند هذا الحدّ، بل طمحت إلى (الاستعارة - الديوان)، أي أن يكون ديوانٌ بكامله استعارة واحدة ممتدّة.

- 4 -

ولعلّ اهتمام النظريّة النقديّة الحديثة بمفهوم التناصّ، ولفْت الأنظار إلى قيمته الفنّيّة الجوهريّة في النصّ الأدبي، قد ركّز اتكاء الوعي الشعريّ عليه بدرجة أكبر من أيّ حقبة شعريّة سابقة. وتظلّ مرجعيّاتُ التناصّ في

القصيدة الحديثة مرجعيات عربيةً غالبًا، إنْ لم يكن بسبب طبيعيّ من حميميّة الانتماء اللغويّ والثقافيّ، فلضعف الاطّلاع والتعالق بآداب الأمم الأخرى. هذا في الوقت الذي لم تَقُمْ حركةُ الحداثة في مدّها الحديث إلا تأثّراً - مباشراً أو عبر الترجمة - بالحركة الحداثيّة العالميّة.

أمّا المرجعيّات التناصيّة، فتراوح بين المصادر التالية، مرتبةً حسب شيوعها: نصوص التراث العربيّ، المأثور العاميّ، الشعر العربيّ الحديث، عيون القصائد الحديثة في السعوديّة. ويأتي المصدر الأول، في تصدّره قائمة المرجعيّات التناصيّة، مؤشّراً على معين طبيعيّ للشعريّة العربيّة، يشهد على عدم انبتات القصيدة الحداثيّة عن تراثها أو قطيعتها معه. والرافد الثاني يعكس احتفاءً ملحوظًا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بالتراث الشعبيّ في السعوديّة، صَحِبَهُ التقاءُ العاميّ بالفصيح، والفصيح بالعاميّ، على أصعدة شتّى من النشاط الشعريّ والثقافيّ، جَعَلَ بعضَ شعراءِ العاميّة يتّجهون إلى الفصيح، في حين انصرف بعض الراسخين في حداثة النصّ الفصيح إلى العاميّ. ولهذا فإن مرجعية التناصّ العاميّة تتركز أكثر في شعر بعض الشعراء، ممّن لهم ذلك الارتباط بالعاميّ. ويمثل المصدر الثالث رصيداً عربيًا عامًا، لا ينجو منه شاعر حديث. وإذْ يتعلّق غالبُ التناصّ- الواعي أو غير الواعي - بأعلام التجديد الشعريّ المحدثين، فإن سيطرة معجمٍ شعريٍّ لشاعر كبير، **كنزار قباني** أو **محمود درويش**، على شاعر ناشئ وأسلوبه، كان يخرج به أحيانًا عن التأثر الطبيعيّ والتداخل النصوصيّ إلى شكلٍ من الاستنساخ، وفُقدان الصوت المتميّز المستقلّ. وذاك ما كان يحدث في شعر بعض الناشئة من شعراء الحداثة، وقد يظلّ طابعًا ظاهراً على شعرهم حتى بعد اجتيازهم مرحلة النشأة. ويُعدّ المصدر الرابع أقلّ المصادر وروداً من قِبَل الشعراء الحداثيّين. ومردّ ذلك إلى قِصَر التجربة الشعريّة الحديثة في السعوديّة، قياسًا بغيرها.

ويمكن رصد أشكالٍ عشرة رئيسة يتخذها التناصّ في القصيدة الحديثة في السعوديّة، هي: الاستعانة الأسلوبيّة، التضمين والاستشهاد، الإحالة، التلميح، المناقضة، المعارضة، حوار النصوص، بنية القناع، أسلوب المرايا، التناصّ بين الشعر والفنّ التشكيليّ. ولئن كان مصطلح textuality قد تُرجم في العربية إلى «تداخل النصوص» تارة وإلى «التناصّ» تارة أخرى- وعلى الرغم من أنه لا تفريق بين مستويات التناصّ لدى (**جيرار جنيت**)، مثلاً، إلا من خلال درجة: التصريح، أو التلميح، أو الخفاء - فإنه يمكن تصنيف الأنواع الأربعة الأولى من أشكال التناصّ، مقارنة بالأنواع الأخرى، وفق منظورٍ آخر - لا يرتكز على درجة الوضوح والخفاء - وإنما يرتكز على طبيعة العلاقة بين النصّ والنصوص الأخرى، المتناصّ معها. ومن هناك، يمكن أن ينطبق على الضرب الأول مصطلح «تداخل النصوص» intertextuality، من حيث إن الدلالة لمفردتَي هذا المصطلح تشير إلى «تداخل»، لا يصل بالضرورة إلى التمازج والتفاعل، وقد يكون أوليًا وجزئيًا ملحوظًا. في حين يمكن أن يُفرد الضرب الآخر، بمصطلح «التناصّ»، بما تدلّ عليه بنية الكلمة «تناصّ» من تفاعلٍ عضويّ، تتماهى فيه مادة النصوص في بوتقة النصّ المتناصّ.

على أن التناصّ قد يمثّل في بعض التجارب الشعريّة خاصيّة مفرطة الحضور، حتى لتكاد بعض القصائد تستحيل إلى محض تركيبٍ واعٍ، يستدعي أمشاجًا شتّى من النصوص. ولئن كان التناصّ أداة فنيّة لا خلاف على أهميّتها، فإن ذلك الشغف باستحضار النصوص وتوظيفها يوشك أن يكون أحيانًا على حساب لغة الشاعر الخاصّة؛ حين يتلاشى صوتُه الشعريُّ في خضمّ انشغاله بالأصوات الأخرى.

وكما شهدتْ ظاهرةُ التناصّ اتساعًا في مواد النصوص الشعريّة، شهدتْ تطوّراً كيفيًا مهمًا لدى بعض الشعراء، من حيث انتقلتْ من

حضورها العَلَنيّ إلى حضورها الكامن. وكسائر الأدوات الفنيّة، كلما جاء التناصّ أخفى وأبعد عن المباشرة، نمّ عن حِذْقِ الشاعر، وخَفَّت وطأتُه على النصّ والمتلقّي.

ب. هندسة الأشكال الإيقاعيّة

(وهذا هو القسم الأخير من البحث، يساق إلى القارئ كما ورد في الأصل).

- 1 -

يقول (**جان كوهن**)[1]: «إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو دائمًا، كما لو كانت شعراً أبتر». ويضاف إلى هذا أن الشكل الإيقاعيّ لم يكن لدى العرب اعتباطًا، وإنما تأسّس على ذوقٍ فنّيٍّ خاص، يمكن أن يُطلق عليه شيء من قبيل (هندسة التوازن)، في الشعر كما في المعمار، تشهد بذلك هندسة المعمار في **مدائن صالح** - على سبيل المثال - حيث النظام القائم على التشاكل، والتناظر، والتوازن، وكأن القصر في بنيته الفنيّة معلّقة أو قصيدة تناظريّة[2]. وهذا لا يصادر ضرورة التجديد، ولا يلغي بالتراث حريّات المجدّدين، بمقدار ما يأخذ التجديد إلى انطلاقة أصيلة - من طبيعة اللغة، والهويّة الثقافيّة، والذوق الحضاريّ - لا من خارج ذلك كله. ولعل ذلك ما حدا **بنازك الملائكة** إلى محاولتها وضع ضوابط لمشروعها العروضيّ التجديديّ، فكان كتابها «من قضايا الشعر المعاصر»، معبّرًا عن وعيٍ بأن التجديد مشروطٌ نماؤه بأن يَنْبُتَ في تربة الثقافة الخاصّة، ولم تكُ تلك ردّةً منها عن حركة التجديد، كما يَهِمُ بعض. لذلك تقول: «إن

شعرنا الجديد مستمدٌ من عَروض **الخليل بن أحمد**، قائمٌ على أساسه»[3]، كما تقول: «مؤدى القول في الشعر الحُرّ أنه ينبغي ألا يطغَى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لا تصلح للأغراض كلها، بسبب القيود التي تفرضه عليه وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات، وقابليّة التدفّق والموسيقيّة»[4]. وذلك ما كان يذهب إليه كذلك زميلُها في التجديد الشعريّ، **بدر شاكر السيّاب**[5].

إن إشكاليّات الإيقاع في القصيدة المعاصرة كثيراً ما كانت تنشأ منذ وقتٍ مبكر عن ضعفٍ في الموهبة، أو ضعفٍ في التأسيس العربيّ، أو عن عدم وعيٍ نظريٍّ بتطوّر الفنون، أو عن هذه مجتمعة. وبتتبع الأشكال الإيقاعيّة في القصيدة العربية المعاصرة، يمكن تصنيفها إلى أربعة أشكال أساس:

1) (القصيدة التناظريّة)، ذات الشطرين، على أوزان الشعر العربيّ وقوافيه، التي قد يُطلَق عليها أحيانًا: «القصيدة العموديّة»، مع أن مفهوم «العمودية» يتجاوز الاستمساك بالوزن والقافية، إلى طرائق التعبير والتصوير، مما كان قد رصد شروطه (**أبو علي المرزوقي**، ت. 421هـ = 1030م) في كتابه «شرح ديوان الحماسة **لأبي تمّام**».

2) (قصيدة التفعيلة)، التي تحافظ على التفعيلة وحدها، وتصرّفها كيفما وجّهتها دفقةُ اللحظة الشعريّة. دون خروجٍ على اتّساق الإيقاع في التفعيلة التي تنتظم النصّ.

3) (قصيدة التفعيلات)، وهذه أوّل محاولة لتسميتها، وهي تلك القصيدة التي يمكن لها بحقٍّ أن تتخذ اسم «الشعر الحُرّ». أي تلك التي لا يتقيّد إيقاعُها بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشعر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربةُ المتجدّدة من نصٍّ إلى آخر. فتراه يمزج نظامًا تفعيليًا بآخر. ومنها على سبيل التمثيل قصيدة

محمود درويش الشهيرة: «بطاقة هوية»، وإنْ كان تداخل الإيقاع فيها يَمْثُل بدرجةٍ محدودة، حيث تبدأ بقوله:

«سَجِّلْ أنا عربي»

(مستفعلن/ فَعِلُن)

وكأننا إزاء شطرٍ من مجزوء البسيط، لكنه ينتقل إلى تفعيلة الوافر (مفاعلَتن)، وعليها ينسج سائر النص، مكرِّراً في ثناياه لازمة البسيط «سجِّلْ أنا عربي»:

سجِّلْ أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضبْ

سجِّلْ أنا

عربي...

فهل يمكن أن يصطلح على هذا الشكل بـ «الشعر الحُرّ»، بعد أن استُهلك هذا المصطلح، وأُلْبِسَ معناه، أم هو: «شعر تفعيلات»، مقابل: «شعر التفعيلة»؛ بمعنى الشعر الملتبس التفعيلات؟ (للدرس عودٌ لاحق إلى تفاصيل هذه المسألة، في المقطع 3 و 4).

4) وأخيراً (النثيرة)، أو ما تُسَمَّى بقصيدة النثر. وقد ظهرتْ في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعلٍ على شعْره المتحجِّر المتصنِّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون قصيدة النثر شكلاً انتقاليًّا، مقدّرًا له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها

في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّع الإنسان إلى الانعتاق «الميتافيزيقي» من مصيره الكارثي[6].
ولا مشاحّة هنا في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: «قصيدة»، والنثر: «النثر». والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُرِّيّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. لكنّ المشاحّة تنشأ حينما يُنْطَلَق، من وراء المصطلح، إلى خطاب نضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى «قصيدة النثر» - بوصفها خياراً شعْريًا وحيداً وأخيراً - كخاتمة الجياد على جادّة الشِّعْر، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. وكأنما تلك الروح النضاليّة داءٌ عربيٌّ مستفحل حيال كلّ وافد أو جديد، معه أو ضدّه! هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)[7] - العلميّة - في مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص - في آخر سطر من كتابها - إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكريّة للإنسان ضدّ مصيره[8]. ومن هنا، يظهر أن دور (برنار) مع قصيدة النثر كان بمثابة دور **الملائكة** مع الشِّعْر الحُرّ العربيّ؛ دوراً إنقاذيًا من الفوضى والتردّي؛ ولذلك جاءت مناقشاتُها المطوّلة حول المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، ومحاولتها ضبط الأصول، و«التقعيد» لما يمكن أن يسمّى «قصيدة نثر».

وقصيدة النثر تستند مراهنتُها - أساساً - على أنها ستستمد موسيقاها الشعريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية، الدلاليّة والذهنيّة. وهو حُلم مشروع لو تحقّق، وطماحُ (**بودليريّ**) عتيق، لو صحّ. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أنه لمّا يزل يلوب على سراب شِعْرِيّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في أيّ

نصٌّ، مادام متّصفاً بدرجةٍ من الشاعريّة والتأمّل. في حين أن الفنَّ يبقى - في مختلف أجناسه - بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقي. إن ما يُسَمَّى بقصيدة النثر، كما تمخّضتْ عنه التجاربُ إلى الآن، ليس فيه من جديد سوى تعليق المصطلح: «قصيدة النثر». أمّا نصّ قصيدة النثر فليس بالجديد. كان معروفًا في ضروب النثر الفنّي العربيّ المختلفة، في «التوقيعات»، و«إشراقات الصوفيّة»، وحتى في «سجع الكُهّان». وقبل ذلك وبعده، في الأسلوب (القرآنيّ الكريم)! كلّ أولئك يمكن أن يتوفّر على شعْريّة قصيدة النثر، وبقواعدها «**البرنارية**» الثلاث: (الوحدة - المجّانيّة - الإيجاز). ودَعْ عنك نَسَبَها الغربيّ، وإن كان هذا لا ينفي روافد تأثيريّة غربيّة[9]. تُرى ما الذي يبقى إذاً من فارقٍ نوعيٍّ بين «نثر الشّعْر» - هذا الذي يدعى «قصيدة النثر» - والنثر الفنّي، لاسيما في نماذجه المشار إليها، الذي يتوفّر - «منذ آدم إلى أيامنا» - على كامل الخصائص التي تمنح قصيدة النثر تميّزها المزعوم؟ الجديد ليس إلا تمحّك هذا النصّ - الذي قد يكون جميلاً ومدهشًا أحيانًا، بما هو نثرٌ أدبيّ - بجنس الشّعْر. فالقدماء لم يُسمّوا تلك النصوص القوليّة المتمتّعة بقدْرٍ من الشّعْريّة «شعرًا»، وهنا الفارق الوحيد. وإنما استعملوا مصطلحات، كـ«الأقاويل الشّعْريّة»، لدى **الفارابي**[10]، أو **القرطاجني**[11]، أو غيرهما. وهو مفهوم يُناظر ما عُرف في المصطلح الحديث بـ«الشّعْريّة» Poetic، التي ليست بخاصّة بالشّعْر - بوصفه جنسًا أدبيًا - ولكنها قد تكون في النثر بأنواعه كذلك[12]. ولقد تحدّث (**ابن البناء العددي**، ت. 721هـ = 1321م)[13] عمّا يُشْبِه أن يكون «الشّعْرية» في المصطلح الحديث، حينما قال: «المنظوم يكون شعْرًا وغير شعْر، كما أن الشّعْر يكون منظومًا وغير منظوم». وكلامه هنا ليس إلاّ كلامًا على «الشّعْريّة»، بما تتوفر عليه من خاصيّة «التخييل»[14]. لا كلامًا على «الشّعْر»، بما هو جنس أدبيّ مقابل للنثر؛ بدليل عبارته الأخرى، الصريحة

في تعريف «الشِّعْر»: «أهل العُرْف يُسَمُّون المنظوم كُلَّه شِعْراً، ولا يُسَمُّون شيئًا من المنثور شِعْراً»[15]. ذلك أن «الشِّعْر»، بما هو جنس أدبي، كثيراً ما كانوا يصطلحون عليه بـ «النظم» و«المنظوم»، كما يفعل ابن البناء نفسه. بل لقد كان ابن البناء يطلق في الغالب على صاحب النص الشعريّ «ناظمًا»، لا «شاعراً»[16]. ومن هنا فقد استخدم مصطلح «الشِّعْر» ليعني محض خاصيّة «التخييل» في النصّ، وإن لم يكن النصّ شِعْراً من حيث بناؤه وجنسه. وقد سبقه (**القرطاجني**، ت. 684هـ = 1285م)[17] إلى الإشارة إلى «الشِّعْرِيَّة»، في قوله: «ظن هذا أن (الشِّعْرِيَّة) في الشِّعْر إنما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يُعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية». في سياق من التفريق بين النُّظْم القاصر على الوزن والقافية، والشِّعْر بأدواته الفنية من تصوير وتخييل. ومن بناء نوعيّ «ذي قانون ورسم موضوع»، يتجاوز الوزن والتقفية. وقوله بـ «(الشِّعْرِيَّة) في الشِّعْر» يستلزم تصوّرَ «(الشِّعْرِيَّة) في غير الشِّعْر». بل لقد سبق العربُ الجاهليون إلى ذلك لمّا سمّوا القرآن الكريم أوّل نزوله أحلامًا وشِعْراً، وزعموا أن الرسول صلى الله عليه وسلم مُخَيِّلٌ شاعر: **﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ، بَلِ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوَ شَاعِرٌ، فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ﴾** (الأنبياء: 5)؛ **﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾** (الطور: 30). لا لأنهم يجهلون جنس الشِّعْر، بما له من قانون ورسم موضوع - وهُم أهْلُهُ - ولا لأنهم يكابرون فحسب، ولكن أيضًا لما وجدوه في أسلوب القرآن من «شِعْرِيَّة»، اتخذوها حُجّة، وإن أدركوا في النهاية اختلاف النصّ القرآني عن الشِّعْر - جنسًا أدبيًا له بناؤه المائز- وذلك ما أعرب عنه **الوليد بن المغيرة**، مفصّلاً القول فيما كان يعرف العربُ من نظام الشِّعْر: «قالوا: نقول: شاعر؛ قال: ما هو بشاعر. لقد عرفنا الشِّعْر كُلَّه: رجزَه، وهَزَجَه،

وقريضَه، ومقْبوضَه، ومبسوطَه، فما هو بالشِّعْر». ومع هذا فهو يقرّ بما فيه من «شعْريَّة»، بما له من «حلاوة»، وما عليه من «طلاوة»: «قال: والله إن لقوله لحلاوة، وإن أصله لعَذق، وإن فرعه لجَناة»[18]. ولهذا المنزلق الأجناسي القديم، قد لا يتورّع بعض أرباب قصيدة النثر من الإيماء - ولو من طرف خفيّ - إلى أن مرجعية قصيدة النثر «قرآنية»! كأن يقول أحدهم: «يا أخي حتى عندما نزل القرآن الكريم قالت العرب هذا شعْر.. ماذا يعني؟ مع اعتراضنا على الموضوع، يعني أن العرب استطاعت أن ترى فيما ليس موزوناً، ومقفى (شعْراً)». وهو لا يعني هنا بالشِّعْر «الشِّعْريّة»، حسبما تقدَّم، لكنه يعني «جنس الشِّعْر». وإن كان سيحاذر المساس بالمقدّس - لأن الله قد نفى عنه أن يكون شعْراً - إذ يقول في موطن آخر: «نحن [كُتّاب قصيدة النثر] أبناء القرآن (نثراً)»[19].

أمّا مصطلح «قصيدة النثر»، الذي اتُّخذ في العربيّة لتمييز هذا النصّ، فلعله جاء بدوره ترجمة مغلوطة للمصطلح الفرنسي «Le Po`em En Prose». صحيح أنه قد يُتجوّز في النظر إلى «En» في الفرنسيّة على أنها أداة إضافة، ومن ثمّ تترجم العبارة إلى: «قصيدة النثر»، إلا أن «قصيدة في النثر» تختلف عن «قصيدة النثر» في كلا اللغتين؛ فالصيغة الأولى تؤكّد على الهويّة النثريّة: «في النثر» - بما النثر ظرفٌ لذلك الكائن الملتبس: «قصيدة» - بينما الصيغة الثانية «قصيدة النثر» تتجاوز ذلك، لتُضيف إلى «النثر» هويّة «الشِّعْر» - إذ تجعل منه «قصائد» - بل تمزج الهويّتين لتُلغي بينهما الفواصل. و(برنار)[20]، نفسها، تؤكّد على أن قصيدة النثر: «نثرٌ»، لا «شعْر»، وأنها «تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر». ولذلك، فلعلّ الترجمة الدقيقة هي: «القصيدة المكتوبة بالنثر». وبالرغم من هذا، فإن مصطلح «قصيدة النثر»، الذي سكّته مجلة «شعْر»، والذي ظلّت تُقام الدنيا من أجل إشكاليّته ولا تُقعد، ما انفكّ يحمل - مع تنافره - اعترافًا ضمنيًا بأن

هذا النصّ نثرٌ، وإنما أضيف إليه نعتُ «قصيدة» على سبيل المجاز لا الحقيقة؛ فهي «قصيدة نثرٍ» لا «قصيدة شعْر». وعلى كُلٍّ، لا مشاحّة في المصطلح، لو حُرِّر مفهومه تحريراً سليمًا. ومن هنا تَأوَّل بنا مشكلة (قصيدة النثر)، التي يطول حولها اللغط، إلى نقطتين اثنتين، لا ثالث لهما:

1 - تهافت المُنْجَز، وانغلاقه.

2 - ذلك الكِفاح المستميت من بعض دعاتها، ليس لإلصاقها بالشِّعْر فحسب، لكن لنصبها بعد ذلك بديلةً لجنس لشِّعْر، كما عرفه الإنسان.

لكأنما النثر بهذا إذن يسعى إلى الانتصاف التاريخيّ من الشِّعْر، الذي ظلّت الفنون الأدبيّة - من غنائيّة وموضوعيّة، كالمسرحيّة، والملحمة، والقصة - تُنْظَم فيه، حتى تغلّب النثر بأخرة على الأجناس الموضوعيّة. فها هو ذا النثر يسعى إلى أن يبتلع في طريقه آخِرَ ما تبقّى للشِّعْر، وهو جنسه الغنائيّ الخالص! قد يتساءل هنا (المنافحون عن مشروع قصيدة النثر): أهو انتصاف النثر من الشِّعْر، أم حُكْم التطوّر الطبيعيّ في سيرورة الإنسان، من الشفاهيّة إلى الكتابيّة، من الحيّ الرعويّ إلى المجتمع المدنيّ؟ ولكن ثم ماذا بعد؟: «نهاية التاريخ الشِّعْري»؟.. «نثر النَّثْر»؟.. وماذا سيتلو تهافت «قصيدة النثر» المطّرد؟: «موتُ اللغة»؟ إنها طاحونة تمضي إلى العَدَم! صحيح أن التطوّر من سُنن الحياة، ولكن ليس كل تطوّر صحّة، ولا كل تحرّر من الماضي جميل! أفي هذا التوجّس شكٌّ، والناقد المتابع يقرأ في نماذج رائدٍ من روّاد هذه الفرقة البارزين قوله:

اليوم ضَحِكَ لي مسمارٌ صدئٌ وطويل ومطعوج

غريبٌ كيف كان

والأغربُ أنّ غرفتي بيضاء جديدة

ونافذتها تطلُّ على نهار أخضر

ومنظر نهرٍ يتهاوى(21). (؟!)

فهذا الذوق الأدبي «المطعوج» هنا لا يُبقي بَعْدُ مجالاً للجدل حول إيقاعٍ داخليٍّ أو خارجيٍّ؛ إذْ مشكلته تبدو أعوص، فهي تتعلق باللغة، والفكرة، والمعنى، والخيال، أي بتلك القيَم الأوّليّة، في أبسط مستوياتها، التي تميّز الإنسان؛ حيث لا يُقيْمُ "انطعاجها" بعد ذلك محاولةً لافتعال انزياحٍ عاديٍّ، من «نهارٍ أخضر»، أو «نهرٍ يتهاوى». ولذا يصبح من الظُّلم للنثر نفسه أيضًا إلصاقُ مثل هذا به.

أمّا المفخرة التي يدندن عليها الغاوون بـ «قصيدة النثر» وأتباعهم من أنها نصٌّ ألصَقُ بالهامشيّ، والمجتمع المدنيّ، والحياة اليوميّة، فلهم فيه الحَقّ كل الحقّ، وهو مكتسبٌ طبيعيٌّ؛ من حيث هو أمرٌ طبيعيٌّ أن يكون النثرُ أقرب إلى واقع الحياة من الشِّعْر. والنصُّ كلما أسرف في نثريّته اقترب إلى اليوميّ والمباشر أكثر؛ ولو كان هذا معيارَ تميّزٍ "شِعْرِيّ" بالضرورة، لكان النصّ العلميّ الخالص - الذي لا شية فيه من لوثة غير واقعيّة، أو لفتةٍ غير مباشرة، أو نزعةٍ غير ملتصقة بالحياة - أشْعَرَ الشِّعْر، إذاً. فاحتفاء قصيدة النثر بالواقع والحياة المدينيّة عنصر تميّزٍ، ولا ريب، لكنه عنصر تميّزٍ «نثريّ»، غالبًا، لا عنصر تميّزٍ «شِعْرِيّ»! غير أن المفارقة هنا بين دعوى قصيدة النثر والحقيقة، هي أن كُتّاب قصيدة النثر لا يخاطِبُون سوى أنفسهم، إنْ كانوا يخاطِبُون من أحد؛ فقصيدتهم أبعد ما تكون عن مخاطبة الواقع المجتمعيّ بما يزعمون من تصوير حياته اليوميّة، بل هي في عزلةٍ تواصليّة شديدة، لا بتعصّب المتلقّي فحسب، ولكن أيضًا بالعَنَت الذي كثيراً ما يركبه كاتبُ هذا النوع الهجين، وبالانفصام الذي

يضربه على نفسه، حاضراً وماضيًا. ومن هنا – وعلى الرغم من أن مستوى التلقّي، في ذاته، ليس بمعيارٍ لمستوى الجودة؛ من حيث إن التلقّي خاضع لعوامل ثقافية وتوجيهية مختلفة – فإن قصيدة النثر يوشك رصيدها من القرّاء أن يكون صفراً. ولمّا كان الإنسان كائنًا اجتماعيًّا بطبعه، فإن قصيدة النثر، إذْ تخسر نفسها على مستوى الرسالة الشّعْريّة، تخسر نفسها، في الوقت نفسه، على مستوى الرسالة النثريّة.

ثم تأتي مشكلة «الشكل» وفوضاه في قصيدة النثر. ذلك أن مفهوم الإبداع نفسه قائم في جوهره على ابتكار نظام، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى منه. ليس حتمًا أن يكون نظام **الخليل** أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما، شعريّ أو نثريّ. وتلك سنة الله – المبدع الأول – في خلقه، حيث كان الإبداع الأول للخَلْق خَلقاً منظوماً، موزونًا، مُوسَقًا، على صُوَر معلومة – كأنها توازي أبْحُرَ الشّعْر وقوافيه – ولله المثلُ الأعلى – لا حُرًا مطلقًا ولا نثراً فوضى. ولمعنًى كهذا قال (**هيجو**) مثلاً: «خلق الله العالم من الشعر»[22]. وهو ما حاكاه الإنسان في فنونه المختلفة، عن طريق تحطيم المادّة الأوليّة ثم إعادة بنائها في قوالبَ وطُرُز، من نحتٍ تماثيل، أو تشكيل صورٍ، أو نظم قصائد. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج، «وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟» – كما تتساءل (**سوزان برنار**)[23] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر – إذ تقول أيضًا:

«من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين علم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلاّ يصل إلى اللاعضويّ واللاشكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجع.

إذ أن مطلب الوصول إلى خلق «شكل»، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى».

ومثلما أن من الابتسار النظريّ النظر إلى موسيقى الشعر العربيّ في معزل عمّا تأسّست عليه من ذوقٍ فنّي خاصّ - ظهرتْ شواهدُه في الفنون العربيّة الأخرى، من عمارةٍ، ورسمٍ، ونقشٍ، فضلاً عن الموسيقى العربيّة أصلاً - فإن من الابتسار في الحكم كذلك النظر إلى موسيقى الشعر العربيّ كظواهر صوتيّة بمعزل عن طبيعة اللغة العربيّة ذاتها. من حيث إن البحور الشعريّة العربيّة - بمتحركاتها وسواكنها، وأسبابها وأوتادها، ثمّ بتفعيلاتها - إنما تولّدت في لبّ البنية الصرفيّة والنحويّة للغة العربيّة. ومن هناك، فإن قيمتها لا تكمن في الجانب الصوتيّ من اللغة حسب، بل تتعداه إلى مستويات اللغة الدلاليّة، والبلاغيّة، وأسرار الطاقات الإيحائيّة في العربيّة. ولولا ذاك، لكان لبحر (الدوبيت) - مثلاً - وهو بحرٌ فارسيٌّ، ما للأبحر العروضيّة العربيّة من صَدًى في النفوس العربيّة، لكنّه ظلّ وزناً غريباً، بارد الجَرْس، لا تنفعل له الخواطر، إلاّ ما اقترب منه إلى تركيبة الدوائر العروضيّة العربيّة. ولقد استُخدم الدوبيت قروناً، واشتهر خصوصًا في القرنين الرابع والخامس الهجريين[24]، ما كان كفيلاً بتقريبه إلى الأذن العربيّة، لو كانت المسألة في الأوزان محصورةً في الموسيقى، من حيث هي. ولذلك، كان الموشح الأندلسيّ - بالمقارنة - أقرب إلى الذائقة العربيّة من الدوبيت؛ لأن الموشح ينتمي، في المشهور منه، إلى الدوائر العروضيّة العربيّة، وما خرج منه عن البحور الشعريّة، جاء خروجه خروجاً جزئيًا محتملاً.

هذا، وليس من اليسير الاقتناع بتلك التعلاّت التي يُدلَى بها أحيانًا لتمرير الخروج الكليّ عن العروض العربيّ، أخْذاً بحُجّة أن عَروض **الخليل** ما كان له أن يستوعب كل ما قالت العرب. ذلك:

1) أنه، منهاجيًا، لا يُتَوَقَّع من أيّ استقراء علميّ أن يكون مستقصيًا، جامعاً مانعًا. وإنما يَستدلّ الباحثُ باستقراء عينة من المادّة على سائرها، فقطرات من ماء المحيط كافيةٌ لمعرفة العناصر المكوِّنة لماء المحيط، كلّه أو جلّه.

2) ومع ذلك، فإن **الخليل بن أحمد** قد استقرأ السائد من الشعر العربيّ الذي وصل إلى عصره. حتى بلغ من حرص استقصائه أن ضَمَّ أبْحُراً، أنكرها عليه **الأخفش** - كالبحر المضارع والبحر المقتضب - اللذين أنكر أن يكون وزنهما «من كلام العرب»، بينما ذهب **الزجّاج** إلى عدم إنكارهما، إلا أنه ذهب إلى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربيّ، وإنما يروى منهما البيتُ والبيتان[25]. فتلك العينة الشموليّة إذاً - التي حصرها في خمسة عشر بحراً، واستُدرك عليه منها البحر السادس عشر، (المتدارك)- كافيةٌ لتمثيل شعر العرب المطّرد المعروف حتى زمنه، (ت. 170هـ = 786م). ولا شك أن ما عداها، ممّا يَحتمل المحاجّون أنه ربما نَدَّ عن **الخليل**، إنما كان - إنْ وُجِد - من الندرة في الوجود، والشذوذ في الذوق، وعدم القابليّة للحياة والذيوع بين الناس، إلى درجة لم يَسمع به أحدٌ، بلهَ يَرْوِه أحد. ومن الخَطَل العلميّ البيّن توهّم وجود ما لا شاهد عليه.

3) لو سُلّم جَدَلاً أن بحوراً شعْريّة- عدا ما قَعَّدَه **الخليلُ** - كانت معروفةً، فهي لابُدَّ - بالضرورة العلميّة - من جنس ما قَعَّد. ذلك أن ما بنى عليه الرجلُ العَروضَ من عينة شِعْريّة واسعة شاهدٌ علميٌّ على طبيعة ما سواها من شعْر القوم، إنْ كان.

4) إن **الخليل** لم يكتف بتحديد أبْحُر الشِّعْر، بل استنبط من مادّتها نظريّة موسيقيّة، رياضيّة، سمّاها «دوائر العَروض»، تشمل البحور المعروفة المستعملة، وبحوراً أخرى احتماليّة مهملة، كالمستطيل، والمنبسط، والمتوفّر... إلخ، لكنه لم يجد عليها شواهد. أي أنه بعقليّته الرياضيّة قد فَطِن إلى ما قد يُثار حول استقرائه من شُبَه نَقْص؛ فلم يجعل ما استقرأه نهاية الإنجاز الممكن، بل كأنه لم يجعل الأبْحُر التي رَصَد إلا أمثلة على ما تتوفّر عليه نظريتُه من إمكانات أخرى للنَّظْم، عُرِفت قبلَ عصره - ولم يُحط بها علماً - أو لحَقَتْ في تجارب الأجيال التالية. بحيث استدلّ بالبنى الموسيقيّة للشِّعْر العربيّ على إمكانات مطلقة لموسيقيّة أيّ شِعْرٍ يُنظم في اللغة العربيّة. **فالخليل** بذلك قد اختطَّ منهجاً بنيويًا، استقرائيًا، استنباطيًا، وذلك قبل أعلام البنيويّة، (**كنورثرب بروب**) أو غيره، ممّن كانت لهم في العصر الحديث إنجازاتهم المنهاجيّة المشهودة في استقراء الآداب والفنون.

ولقد ظهرتْ في العصر الحديث محاولاتٌ - من مستشرقين وعرب - تلتمس لعروض الشعر العربيّ نظامًا نبريًا، يتجاوز نظامه الكمّي المعروف، غير أنها مازالت تُراوح في طور المشاريع البحثيّة الاستكشافيّة[26]. على أن نظام النَّبْر في العربيّة يبدو، على كل حال، أقلّ ثباتًا، وأكثر التباسًا، من أن يشكّل نظامًا عَروضيًا بديلاً. ومحاولة دمغ العروض العربيّ بنظامٍ نَبْريّ، يحاكي نظام العروض الإنجليزيّ أو الألمانيّ، تجاهلٌ للفوارق الجذريّة بين طبيعة العربيّة وهاتين اللغتين، يوشك أن يكون محضَ تقليدٍ أعمى. لأنه - على فرض وجود نظام النَّبْر في العربيّة نفسها - ما العمل في المؤثرات النَّبْريّة للهجات العربيّة، إنْ قديمًا أو حديثًا؟ من ذا الذي يدرينا - على سبيل المثال - أنّى كانت مواطنُ النَّبْر والارتكاز في أصوات اللغة لدى **امرئ القيس** أو **الأعشى**؟! إنها

مسألةٌ غير مسجّلة على مستوى اللغة العربيّة أصلاً، فكيف ستُقاس في الشِّعْر؟! والدارسون يشهدون أن النَّبْر ليس بخاصيّة لغويّة في العربيّة، كما هو في الإنجليزيّة، وكذلك لا يتوقّف عليه المعنى، وإنما هو إنْ وُجِد حِلْيَة إيقاعيّة. فكيف يُقاس عَروضُ لغة ليس النَّبْر بخاصيّة لغويّة فيها، ولا تنهض عليه دلالةٌ لفظيّةٌ أو تركيبيّةٌ، على عَروض لغة نَبْريّة؛ النَّبْرُ يمثّل فيها خاصيّةً لغويّةً دلاليّة أصيلة؟! إنما هو إذاً سرابٌ بقِيْعَة، ولا ظمأ إليه بالعربيّة.

ومع هذا، فلو قيل - جَدَلاً - بإمكانية الاستعاضة عن الموسيقى الشعريّة العربيّة بنظام النَّبْر، أو بالموسيقى الدلاليّة الكامنة في اللغة، فإن ذلك يقتضي علماً دقيقاً باللغة، وحسًا عميقًا بظلال الإيحاءات، ومعرفةً تاريخيّة بتطوّر المعاني. ذلك أن قصيدة النثر - إن كان لها أن تكون - هي أصعب مخاطرة يُقْدِم عليها كاتبها، ولا منجاةَ له في مهاويها إلاّ بعلمٍ غزير بأسرار اللغة، وحِسٍّ لغويٍّ مرهف. وذلك ما لا يلوي على كثير منه كثيرٌ من الخائضين اليوم في قصيدة النثر، استسهالاً واستغفالاً[27]. إلاّ أن من مفارقات الثقافة العربيّة في العصر الحديث أن يُطيل إنسانُ الجَدَلَ حول إيقاع اللغة الداخليّ، قبلَ أن يتمكّن معرفيًا من إيقاعها الخارجيّ، وظواهرها العامّة، أو ربما هَرَبًا من شروط تلك المعرفة الأوّليّة، المتعلّقة بطبيعة اللغة العربيّة، وتاريخها، وأساليبها.

إن قصيدة النثر بإمكانها أن تكون جنسًا أدبيًا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامرته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر أصلاً. وعندئذ، فإن حاضنها الأولى بها والطبيعيّ لاستيعاب نوعها هو: النثر. فكما أن من التبسيط المخلّ - المتوارث والمتداول - حَصْرُ قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة إلصاق كل نصٍّ تخييليّ،

خارقٍ لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر. وكأن كل جميل لا يكون إلاّ شعْرًا! وكأنّ في «انثروبولوجيّتنا» الذهنيّة والمعرفيّة أن النثرَ أبداً أحقرُ شأنًا من أن يُنسب إليه نصٌّ فنّي كقصيدة النثر! مع أن النثر قد يكون - في حالاتٍ- أعظمَ من الشِّعْر! ولكن، لِمَ تقييدها بالنثر، كذلك؟ ألا يمكن أن تُعَدَّ نصًا عابراً للشِّعْر والنثر معًا، نحو أفقٍ مشتركٍ بينهما، مختلفٍ عنهما، في آن؟ بلى! إن في ضيق الأفق هذا الذي تُؤخذ به قصيدة النثر- بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على قصيدة النثر نفسها، وتقييد لمشروعها عمّا يطمح إليه من انعتاقٍ وثورة!

* * *

على أساس هذا التقديم النظريّ، يمكن استقراء الأشكال الإيقاعيّة وإشكاليّاتها في القصيدة الحداثيّة.

- 2 -

إن خروج كثير من الشعراء عن القصيدة الشَّطْريّة إلى القصيدة التفعيليّة يفتقر في بعض الحالات إلى إدراك أن لقصيدة التفعيلة طبيعة مائزة، كما أن للقصيدة الشَّطْريّة طبيعة مائزة، وإلا اقتصرتْ وظيفةُ القصيدة التفعيلية على التحلّل من قالب الوزن والقافية، دون أن تمنح الشاعر طاقاتها الأخرى في مستوى الدلالة. وإذا كان من سلبيّات الوزن والقافية أن يستدرجا الشاعر - طَرَباً بهما - إلى الإطالة المسرفة والتكرار، فإن شعر التفعيلة قمينٌ بأن يفتح لمثل ذلك الشاعر الطروب بحراً لا ساحل له من السَّرْد المترهّل، الذي هو إلى لغة النثر أقرب منه إلى لغة الشِّعْر.

ولذلك قد تبدو بعضُ القصائد من هذا الضَّرْب قصائدَ خليليّةً،

صُيِّرت قصائد تفعيليّة. من ذلك، على سبيل المثال، أن القارئ في قصيدة كقصيدة «بلاد» **لعلي الدميني**[28] قد يلحظ، لأول مقاربة، أن نظرية **نازك الملائكة**[29]، حول البحور الصافية والبحور الممزوجة، قد كُسِرت. حيث تزعم **نازك** أن البحور الممزوجة التفعيلات، كالطويل والبسيط، لا تصلح لشعْر التفعيلة على الإطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنما يصحّ شعْرُ التفعيلة في البحور التي كان التكرار قياسيًا في تفعيلاتها كلها أو بعضها. ذلك أن **الدميني** في تلك القصيدة لم يَعْدُ النظم على البحر البسيط، في قالبه **الخليليّ**، وإن كان النصّ في مجمله قد كُتِبَ موزّعًا - بصريًا - بطريقةٍ تفعيليّة. وهو يصنع ذلك في انسيابيّة موسيقيّة بارعة، هكذا:

أَصُبّ وجهَ البلادِ الصُّحْوِ فاتحةً
فيرقص الحجرُ الصافي يداً بيدِ
النار مائي
وهمّ الوصل مائدتي،
والأسودان ذراعاي التي خلعتْ
غصن الزمان على مشتاقة الجسدِ
شُبّهتُ في غَسَقِ الرُّؤيا بفاكهةٍ
شوكيّة اللون تفاحية الولدِ
لعبتُ بالطين، بيتي من رخام أبي
وخلوتي من تواشيح «بذي عنب»
عنقاء تقطفني من غيمة الزبدِ
ما كنتُ أعشق ضلع الليل حين سجَى

لكنه يوم غاب اشتقتُ للأرقِ

والريح رمح اشتها ماتى وخاتمتي

مرثيتي العظمى

فيا عجبي

لساحلين يقودانِ إلى الغرقِ

* * *

فتّانة الجرح إنّا راحلان إلى

أعمارنا

وقميص الشمس ثوبُ غدي

فوضى الغمامة أجسادٌ وأنت بها

قوسٌ

يوردّني القاصي

ولم أردِ

هات السحابة منديلاً تلمّ به

أيامنا وحنين الماء للبَرَدِ

والبحر أوّله ماءُ المجاز فمًا

وآخر الحزن في صحرائه،

وكمن

أخنى عليّ ولم أخنِ على لُبَدِ

هل هذه ساعةٌ

أم هذه بلدي

قلوصها فضّةٌ في راحتي،

وأنا

زُوِّجتُ أنثى

فلم تعقرْ

ولم تَلِدِ.

فالقصيدة إذاً، بإعادة ضمّ أوصالها الموزّعة، التي كانت تكوّن أشطرًا تامّة أو أبياتاً، تبدو قصيدة تناظريّة أصلاً، من البحر البسيط، بدليل انتظام القوافي في مواضعها الطبيعيّة، رغم إهمالها في بعض الأبيات، وتركها كأبيات مرسلة. في حين كان على الشاعر - لو شاء - تحطيم القاعدة النازكيّة - أن يخرج على هذا القالب الرباعي. أمّا مجرد التوزيع الكتابي فلم يُغْن شيئاً في تغيير نمط البحر البسيط الذي ينتظم النصّ. ومع هذا، فلعل القيمة الايقاعيّة المهمة في هذا النصّ تكمن في توزيع القوافي على النحو الذي وزّعت به، حيث جاءت تشخّص، إيقاعيًا، جوّ القصيدة، المتنازع بين الحنين الممضّ إلى الماضي، والتطلّع إلى الغد الآتي، دونما إتيان، وذلك كقافية الدال، أو القاف، التي يماطل إتيانها تارةً، أو تكسر التوقّعَ، تارة أخرى، بإتيانها في غير مكانها المنتظر، أو بغير شكلها السابق.

لكنّ هذه الظاهرة لا تقتصر على تفعيلات البحور «المزيجة»، بل تأتي كذلك في تفعيلات البحور «الصافية»، حسب مصطلحَي نازك المشار إليهما. ويمكن أن يُحال في هذا إلى قصيدة **محمد جبر الحربي**، بعنوان «ست البنات»[30] مثلاً، التي توشك أن تكون قصيدة خليليّة، على البحر الكامل، لولا بعض الخروجات هنا وهناك:

لكِ أنتِ يا ستَّ السنينِ

ودورة الزمن.. الأهلَةْ.

وقصيدةُ الماضي العظيمِ

ولانحناءِ الجوعِ نخلَةْ.

ما لي أخُضُّ الصُّبحَ في كفَّيَّ

تُورقُ ألفَ ليْلَةْ.



وترفُّ في الشرقِ العجيبِ

إذا يرقّ القلبُ مُقْلَةْ.

يا تايَ بغدادَ الحزينَ

وعودَها

يا عِليَةَ الشرفَ المُطلَّةْ.

(...)

وعلى هذا المنوال تمضي قصيدة **الحربي**، يراود فيها (مجزوء الكامل المرفّل: متفاعلن/ متفاعلن - متفاعلن/ متفاعلاتن)، مرّة، ومرّة أخرى يجمع أشطراً (تامّة من الكامل) و(مجزوءة مرفّلة)، كما في آخر المثال أعلاه. مع انتظام النصّ كله بقافيةٍ واحدة.

– 3 –

ومن الظواهر الموسيقيّة في القصيدة التفعيليّة تداخل التفعيلات، لا سيما بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن). وذلك كقول (**خديجة العَمري**) من قصيدة «تعاليل»[31]:

بين غيّ المداد وسهو البلاد (فاعلن)

وما افترضَ الحزن أخطاءه في دمي

بين بابٍ وبابْ...

[وبابٍ] يراودني عن فمي (فعولن)

أمرّن عافيتي مرةً بالغناء

وحيناً أبلّل بالصمت أعجازها الضامرة

...

[كيف لم] أكتف شرّ ما يَصِمُ الوُدُّ بالزُّهد (فاعلن)

كأن الذي بين روحي وهذي الوجوه (فعولن)

خيولاً تنام على مجدها

لتقتصّ من كبوة الأصرة

(...)

فتبدأ النصّ على تفعيلة (فاعلن). ثم تنتقل من قولها «وبابٍ يراودني...» من تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن). ثم تعود مرة أخرى إلى (فاعلن)، في قولها: «كيف لم أكتف...»، لتعود مجدّداً إلى (فعولن) بقولها: «كأنّ الذي بين روحي». والتداخل بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن) يحدث بسقوط صوت متحرك من بداية (السبب

الخفيف) الذي لحقه زحاف (الخَبْن)، في المقطع الوارد على (فاعلن). ولإيضاح ذلك - لغير المتخصّص - فإنّ الشاعرة قد قالت، في الخروج الأول من (فاعلن) إلى (فعولن):

ويـــابٍ/ يـــراوِ/ دنـــي عنـــ/ فمـي

o -- / o - o -- / - o -- / o - o --

فعــولن / فَعُــولُ / فَعُــولُنْ / فَــعُــوْ

أمـــَرْ رِ / نُ عـــافِ / يَـــتي

/ o -- / - o -- / o - o --

فَعُـــولُ / فَعُـــولُ / فَعُــوْ

ولو كانت قد قالت:

ثمّ بـــا/ بِ يـــرا/ وِدنـــي/ عن فمـــي

/ o -- o - / o --- / o -- o - / o -- o -

فاعـــلن/ فـاعـــلن / فَعِلُن / فاعـــلن

(سـ)أمَـرْ / رِنُ عـــا / فيَتي

/ o --- / o --- / o ---

فَعِــلُنْ / فَعِــلُنْ / فَعِلُنْ

لا تَسق لها النصُّ على تفعيلة (فاعلن)، كما بدأتْ. وكذلك لو فعلتْ مثل ذلك في الخروج الثاني، فقالت: «(و)كأنَّ الذي بين روحي».

ومن هنا فقد يُعلّل ما حدث بخطأ مطبعيّ. إلاّ أن استمرار النصّ على تفعيلة (فعولن)، بدءاً من قولها: «لتقتص...»، يثبت أن ذلك التعليل غير وارد، وأن هناك تداخلاً إيقاعيًا، هو إلى الخلط العروضيّ أقرب منه إلى التشكيل الإيقاعيّ المقصود. بدليل ما سيقع في النصّ بعد هذا من خللٍ، حينما تصل إلى قولها:

وإن حاولوكَ كما ظنّهمْ

فلا بأس يا أصدق الواقفين على همّهمْ

هم يرون اليقينَ نعيمًا بمقتبل اليأسِ

[لا بأس..

فداك..

فدًا.. عينك الصقر يا صاحبي

ألف رأسْ]



بياتًا أتوا مضجعَ العَيْبِ

من مسلكِ الغَيْبِ

لم يجدوا غيرَ هذا التطرّف في البؤس!

حيث كانت قد استأنفتْ النظم على (فعولن)، لكن النصّ يتعثّر في الجزء المجعول بين قوسين. ثم مايلبث في المقطع التالي أن يبدأ على تفعيلة (فعولن) «بياتاً أتوا...»[32]. وهكذا يتبدّى أن محض الالتباس الإيقاعيّ هو الواقف وراء ما حدث من خلط، ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك تدوران في فَلَكٍ واحد من دوائر العروض العربيّ، وهو ما يسميه **الخليل**: (دائرة المتفق أو المتقارب). فتفعيلة (فعولن) تتكون من (وتد

وسبب)، و(فاعلن) من (سبب ووتد)، ومن ثم فمعكوس إحداهما يساوي الأخرى. وإنْ كان هذا – على كل حال – لا يسوّغ الخلط بينهما، وفق المعايير العَروضيّة. ويُلحظ مثل هذا لدى الشاعرة أيضًا في قصيدتها الأخرى بعنوان «ريحانتان وضمّة شيح»[33]، حيث تقول:

غناءٌ غناءٌ، وبعض البكاء (فعولن)

وبعض حديث به عبقٌ من طيوب

حين حدثني: كان قلبي يهدهد (فاعلن)

نبض الشمال ويهوي به للجنوب

ولمّا استويت على صوته

صار وقتي غياباً عن الوقت

بعداً يذوب

أبحَرَتْ في دمي صورة للجبالِ

وزيتونة أغفلَتْها الحضارةُ

حين استطالت شموخًا

[ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء

ونامت على جمر في الجنوب]

حين حدّثتهُ أزهرتْ

على ملتقى القلب ريحانتان، وضمّة شيح (فعولن)

عبرتُ على جسد الليل

لا خيل

في الليل أكسر كل المسافات

«إمّا تكونين أو لا أكون»

...

فقد بدأت الشاعرةُ بتفعيلة (فعولن)، ثم انتقلتْ من قولها: «حين حدّثني...» إلى تفعيلة (فاعلن)، واستمرّتْ على هذه الوتيرة، رغم بعض الاختلال؛ إذْ إنّ السطرين التاليين كان يجب أن يكونا:

[و] ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء

ونامت على جمر[ها] في الجنوب

وإنْ صحّ افتراض أن هذا النصّ المنشور في «موسوعة الأدب العربيّ السعوديّ الحديث»[34] قد جَنَتْ عليه بعض الأخطاء المطبعية، فإن تكرار ذلك في هذا الجزء من القصيدة كما في سائرها يقلّل من احتماليّة الخطأ المطبعيّ في الموسوعة، ولاسيما أن بعض المقاطع لا تحتمل هذا التعليل أصلاً، كالمقطع الأخير، حيث تعود الشاعرة إلى (فعولن) مرة أخرى منذ قولها: «على ملتقى القلب ريحانتان...». هذا إضافة إلى ما سبق من وجود هذه الظاهرة في قصيدتها «تعاليل». أهو إذاً الاضطراب بين وزني المتقارب والمتدارك - (حماري الشعراء في الشعر الحديث)؟[35] أم يمكن التماس تعليل فنيّ آخر، بعيداً عن التخطئة تبعًا للمعيار العروضي؟ لقد مرَّ أن هناك نمطًا من الشعر الحديث هو ما يمكن أن يتخذ مصطلح (الشعر الحُرّ)، بحقّ، أو (شعر التفعيلات)؛ وذلك حيث لا يتقيّد الإيقاع بتفعيلة واحدة، لكنه ينداح في موسيقى الشعر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربة. وقد بدا أن **محمود درويش** كان يفعل ذلك، فيمزج نظامًا تفعيليًا بآخر، كما في قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية». فكيف إذا كانت هناك علاقةٌ أصلاً بين وحدتي الإيقاع في النص، (فاعلن) و(فعولن)؛ لأنهما

من دائرة عروضيّة واحدة، (دائرة المتفق أو المتقارب)؟ فلعل هذا هو ما يسهّل إزاحة البرزخ بين هذين البحرين، ليمتزجا في نصّ واحد. على أنه من التمحّل ربط النقلات من إيقاع إلى آخر هنا بنقلات النصّ الدلاليّة، سيما لتشابه الإيقاعين.

وهذه الظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة. فالقارئ يلحظها مثلاً لدى محمد الثبيتي، حيث يلتَكُ عليه الإيقاعُ في قصيدته «سألقاك يوماً»[36]، حينما يقول:

سألقاكِ.. (فعولن)

أعرف أن الطريق إليكِ

مرافئ للحزن

[و] أرصفة للسراب (فاعلن)

وأن مسافاتكِ الدائرية

تتعب فيها جياد السفرْ

وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة (فعولن)

الرمل (فاعلن)

أزمنة وعصوراً

تَعُبّ لهاث الهجير

[ولم تتعوّد شُرْبَ الهزيمة]

[أعلم أنكِ]،

شببتِ عن الطوق..

غامرتِ في حلبات التحدي.

[؟] صرتِ وعوداً تثير الغضبْ

وصرتِ وجوداً يحرك في الليل (فعولن)

أفقًا جديداً

ويخفق أجنحةً من لهبْ

فيتراكب على الشاعر نظاما (فعولن) و(فاعلن)، وذلك للأسباب التالية:

1) إنْ أخَذَ الشاعرُ بتدوير السطر الثالث مع الرابع - رغم أن ليس هناك ما يدلّ على ذلك من ضبط نهاية السطر بالشكل - فقد انتقل بذلك فجأةً من (فعولن) إلى (فاعلن)، إلاّ إنْ حُذفت الواو، قبل كلمة «أرصفة».

2) يظهر الاشتباك بين الإيقاعين كذلك من قوله: «وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة] الرمل»؛ حيث ينتقل بشكل صريح إلى تفعيلة (فاعلن).

3) أمّا في قوله «ولم تتعودْ شُرْبَ الهزيمة»، فقد وقع بين أمرين - أحلاهما مرّ - ارتكاب خطأ نحوي، بعدم جزم الفعل «تتعود»، وكَسْر التفعيلة.

4) لا يستقيم السطر الذي بعده: «أعلم أنكِ» إلا بتسكين نون «أنكِ».

5) لا يستقيم السطر: «صرتِ وعوداً تثير الغضبْ» إلا بأمرين: تدويره مع السطر السابق عليه، وربما إضافة حرف (واو) في أوله، إذا أريد للتفعيلة أن تكون (فاعلن)، لا (فعْلن). وإلاّ جرى البيت على (فعْلن/ فعولن/ فعولن).

6) لكن حتى لو أُخِذَ بالتعديل المذكور في (5)، فإن الشاعر سيؤكّد تراجعه من تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن) في السطر التالي: «وصرتِ وجوداً...».

ويفعل **الثبيتي** ذلك أيضًا في قصيدته الأخرى «مساءٌ وعشقٌ وقناديل»[37]، إذ يقول:

في انتظار المساء الخرافي　　　(فاعلن)

ترسو مراكبنا البابليّة

خفّاقة الأشرعةْ

وريح محمّلة بالضجيج　　　(فعولن)

تدير نجوم المجرّة حول ضفاف الخليج

وتعبث بالصوت والماء والأمتعةْ

فالمقطع الأول - إلى قافية «الأشرعة» - على (فاعلن)، بينما المقطع بعده على (فعولن).

- 4 -

لكن التداخل قد ينتهي إلى مظاهر أقرب إلى الخروج الصريح والخلط في الإيقاع. يظهر ذلك مثلاً في قصيدة «فضة تتعلم الرسم» للصيخان:

- الشهودْ.. الشهودْ

[ندّت] عن صبي يبيع الأحاديث والصحف العربية إيماءة للحضور وجلجل في آخر الصفّ صوت نساء [ولغط]، وكرّت بإحدى الصفوف حبيبات مسبحةٍ..

[تنحنح شيخٌ، توضّأ]

- هنا محكمة!

رفعت جلسة اليوم

فاخلعوا الأرديةْ

- أتراني؟

- أجل

أو أرى نكهة في السريرْ

والفضاء صغيرٌ.. صغيرْ

لا يتّسعْ

فالنصّ على (فاعلن)، لكنه يندّ عن ذلك، منذ كلمة «ندّت»، إلى «فعْلُن»، أو «فالن»، وهو كثير جائز في المتدارك، على كل حال. ومع الحاجة إلى تسكين غين «لغط»، فإن الإيقاع يتّسق على المتدارك إلى قوله: «تنحنح شيخٌ توضأ»، حيث يخرج إلى (فعولن)، ليستأنف الإيقاع على (فاعلن) بعد هذه العبارة.

فهل تصنّف هذه الظواهر في أخطاء الشعراء، وكفى؟

لقد أشار أبو ديب[38] إلى هذه الظاهرة، التي يسميها بـ «قانون الازدواج»، مُنَبِّهًا إلى وجودها في شعر أدونيس وغيره، وأنها ظاهرة «أصبحت طاغية إلى درجة مدهشة في الشعر الحديث». إلاّ أنه قد حصر الظاهرة بين وحدتي المتدارك والمتقارب، (فاعلن) و(فعولن)، قائلاً إن الازدواج «يكاد يقتصر على التحرك من (فاعلن) إلى (فعولن)، ولا أعرف أمثلةً للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن)». كما أشار استقراؤه إلى أن (فعولن) لا ترد إلا بعد (فاعلن)، لا بعد (فَعِلُن) ولا (فاعلْ)[39].

وهذا حصرٌ غير دقيق، واستقراءٌ غير حصيف، لظاهرة تبدو أكثر انداحًا، فقد مرّت أمثلةٌ لتحرك بعض الشعراء من (فعولن) إلى (فاعلن)، كما تقدّم تنقّل درويش بين (مستفعلن، وفاعلن، ومفاعلتن). وهنا نصّ

الثبيتي الأخير، «موقف الرمال موقف التجنيس»[40]، ينتقل فيه الشاعر من (فاعلن) إلى (فعولن) فـ(متفاعلن)، حينما يقول:

قال: (فاعلن)

يا أيها النخل

يغتابك الشجر [الهزيلْ] (فعولن)

[ويذمّك الوتدُ الذليلْ] (متفعالن)

وتظلّ تسمو في فضاء الله

ذا ثمر خرافيّ

وذا صبرٍ جميلْ]

قال: (فاعلن)

يا أيها النخل

هل [ترثي زمانك (متفاعلن)

أم مكانك]

...

وصحيح ما ذكره أبو ديب من أن أغلب ورود (فعولن) بعد (فاعلن)، إلا أن (فعولن) قد وردتْ أحيانًا بعد (فاعلْ)، كما في قول **خديجة العَمْري**، السابق:

يَصِمُ الودُّ بالزُّهدِ كأنّ الذي بين روحي

فَعِلُن/ فاعلن/ فاعلْ/ فعولن/ فعولن/ فعولن

ووردت بعد (فَعِلُن)، كما عند **الثبيتي**، آنفًا:

قال: يا أيها النخل يغتابك الشجر الهزيلْ

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فَعِلُنْ/ فعولْ

وإذا كان في الإمكان أن يقع الانزلاق بين فاعلن وفعولن لكونهما من دائرة نغميّة واحدة، بل يمكن أن يقع ذلك أيضًا في القراءة نتيجة خطأ مطبعيّ، أو نتيجة ما يحدث كثيراً من ضروراتٍ - وإنْ لم تكن مستساغة[41] - فإن تعدّد الصورّ من هذه التداخلات يؤكّد - دونما تسويغ لمنزلقات إيقاعيّة تقع عن محض الخلط والخطأ - ما سبق تصنيفه من التشكيلات الإيقاعية فيما هو حريٌّ باتخاذ مصطلح «شعر التفعيلات». وبذا يكون هناك: «شعر تفعيلة»، و«شعر تفعيلات»، يلتزم الأول بالتفعيلة الواحدة، بينما يمزج الثاني بين أكثر من تفعيلة في نسقٍ واحد. ولا تبدو لهذا من وظيفة دلاليّة، إلاّ أن تكون له - كما يصف **أبو ديب**[42] - وظيفة كسر الرتابة، وخلق تنويع إيقاعيٍّ غنيٍّ.

ويبدو أن (شعر التفعيلات) إذاً كان خطوة مرهصة إلى (قصيدة النثر). بدليل أن قصائد النثر ماتزال تتشبث بالتفعيلات، ولكن في إيقاع غير منضبط - وقد كان من مصطلحات قصيدة النثر: "القصيدة الحُرّة"[43] - كأن يقول **محمد الدميني**[44] مثلاً:

الدافئ ذو القامة الصامتةْ

فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فاعلن/ فاعلن

يقذف القاعة بمزاجه الحامضْ

فاعلن/ فاعِلُ/ فَعِلُنْ/ مفاعيلن

يشكو البحر للبحّارِ

فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ

ويركضُ في ندى الماءِ

مفاعلَتن/ مفاعلَتن

نحوها،

فاعلن

التي تنقّبُ في القلبِ.. على مَهْلٍ

فَعْلُنْ/ مُتَفْعِلُن/ فَعِلُنْ/ مستفعلن/ فَعْلُنْ

أي ريح أنت يا

فاعلاتن/ فاعلن

طليقة كغضب؟

متفعلن/ فَعِلُنْ

...



وهكذا فالإيقاع هنا مزيج من مجزوءات بعض البحور، كمجزوء البسيط: (مستفعلن/ فاعلن)، ومجزوء المديد: (فاعلاتن/ فاعلن)، وتفعيلات أخرى، لحمتها وسداها تفعيلة المتدارك: (فاعلن).

على أن ظاهرة «شعر التفعيلات» - من جهة أخرى - تكشف عن تنازع الشاعر الحديث بين المحافظة على: المعنى، واللغة، والإيقاع. وهي المعضلة التي تبرزها تجربة بعض الشعراء، حينما يقتحمون قالب الإيقاع القديم، وذلك ما تجلّى لدى **الصيخان** في قصيدته «هواجس في طقس الوطن»(45)، وهو ينظم مقطوعةً جميلة على البحر البسيط، فاستهلها قائلاً:

قد جئت معتذراً ما في فمي خبرُ　　　　رجلاي أتعبها الترحالُ والسفرُ

فجاءت «موسوعة الأدب العربي السعوديّ الحديث - (الشعر)» لتورد الشطر الثاني هكذا:

رجلاي (أتعبهما) الترحالُ والسفرُ[46]

لأن الوزن إذا استقام انكسرتْ اللغة، (على الأقل في صورتها المثاليّة)، وإذا استقامت اللغةُ انكسر الوزن! ومع أن لتركيبة الشاعر تلك نظائر عربيّة - لا تجعل منها ذلك الخطأ النابي، لو لم ترد في أول بيت - فقد كان له عنها منأى، لو قال مثلاً: «رجلاي ملّهما»، أو نحو ذلك. ولكن، مرة أخرى، ستنكسر على الشاعر الدلالةُ التي يعوّل عليها في كلمة: «أتعبها».

وهذا يعيد المسألة حول العلاقة بين شاعريّة الموهبة وشاعريّة التمكّن في الأدوات اللغويّة والفنيّة. فبما أن إحدى هاتين الملكتين لا تستغني عن الأخرى لدى شاعر كبير، فإن هذه الظواهر من الوهن في الأخيرة، في النصّ الشعريّ الحديث، لتفرض السؤال: أذاك مؤشر على أن بعض الفرار من الأوزان والقوافي ليس - دائمًا - بدافع التجديد، بمقدار ما هو فرارٌ من مضايق المعضلة الثلاثية: (المعنى، اللغة، الإيقاع)، صوب الأسهل والأنجى؟! ليس من الحيف الاعتراف بهذا. وقد تجسّدت الصعوبة تلك لدى القدماء أنفسهم، تحت ما أسموه بالضرورات الشعريّة، غير أنهم قد فرّقوا فيها بين ضرورات جائزة وأخرى قبيحة.

وقد كان هذا التصادم بين متطلبات اللغة والوزن تظهر أيضًا عند شاعر ذي تجربة مهمّة في القصيدة الموزونة المقفاة، هو **محمد الثبيتي**، حتى وإن جاء ذاك أحياناً على سبيل ما يُشْبه الضرورة الشعريّة، المخلّة بالقاعدة النحويّة، كقوله في مطلع «صفحة من أوراق بدويّ»[47]:

ماذا تريدين..؟ لن أهديْكِ راياتي   ولن أمدّ على كفّيكِ واحاتي

فالصواب نحويًا: «لن أُهْديَك»؛ لأن الفعل منصوب بـ «لن»، إلاّ أن صواب النحو هنا يكسر صوابَ الوزن. أو حتى قوله في «المغنّي»، وهي قصيدة تفعيليّة مخطوطة بيده[48]:

قال المغنّي:

لصوتي رائحة الجوعِ

قلتُ:

لوجهك لونُ البراريَ

للجرح وجهان:

...

فوضع فتحة فوق ياء «البراري»؛ كي يدوّر الكلمة مع كلمة «للجرح»، فيستقيم له وزن (فاعلن)، لكنه قد وقع بهذا في خطأ نصب «البراري»، مع أن محلّها الإعرابيّ مجرور بالإضافة، وعلامة الجرّ كسرةٌ مقدّرة، منع من ظهورها الثقل. ولعل الشاعر هنا قد اختلط عليه الأمر بجواز نصب الياء حين تكون ضميراً للمتكلّم المفرد، نحو قوله تعالى: **﴿إني عبدالله أتانيَ الكتاب﴾** (مريم، 30)، ومنه قوله تعالى: **﴿هاؤم اقرءوا كتابيَه، إني ظننتُ أنّي ملاقٍ حسابيَه﴾** (الحاقة، 19-20). وكان للشاعر إلى استقامة الوزن والنحو معاً سبيلٌ سهلٌ، بإضافة «واو» قبل كلمة «للجرح».

- 5 -

إذا صحّ أن بعض تلك الإشكاليّات (الإيقاعيّة - الدلاليّة - اللغويّة) قد دفعت بعض التجارب دفعاً إلى قصيدة النثر، للتخلّص نهائيًا من عبئها وتبعاتها، فإنه من المؤكّد أنها قد ألهمتْ بعض الشعراء إمكانية استثمارها، دون التخلّص منها، بحيث يفيد الشاعر من خروجه عن ضائقة

الخضوع لنسق موسيقيّ واحد في كامل نصّه ليشكّل نصّه إيقاعيًا، بما يتساوق والموقف الشعوريّ الذي يعبّر عنه. وتبرز في نماذج هذا تجارب مختلفة، منها قصيدة **الثبيتي** «الأوقات»[49]، حيث ينتقل من تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى أغنية منظومة على البحر المتقارب:

- ماذا سمعت اليوم؟

- أغنية تقول:

(ولي نجمةٌ حينما لا تغيبْ

تكلّل صدرَ الفضاء الرحيبْ

فحينًا أراها تطوفُ الشّمال

وحينًا تشقُّ صباحَ الجنوبْ)

...



وهكذا تمضي الأغنية، ليعود بعدها الشاعرُ إلى تفعيلة الكامل. وكأنما - وهو يعبّر بهذه المقطوعة عن إيقاع الحياة في نبضها الحديث، إزاء رتابة الحياة التقليديّة - قد أراد، وإنْ لا شعوريًا، إثارة هذه المفارقة بين رشاقة الوزن المتقارب وحركته الحثيثة، مع انتماء هذا الوزن التناظريّ إلى الماضي، والغناء الآخر المقابل الذي يسوقه في آخر النصّ، وهو تفعيليّ على تفعيلة الكامل، الأثقل بين تفعيلات العَروض العربي. وبهذا فإن هذا التشكيل الإيقاعيّ يوحي بأن الماضي قد يكون أكثر حداثةً من حاضرٍ، ظاهره حديث ووقعه عتيق، ومن ثمّ فإن الشكل في ذاته ليس بجوهر الحداثة، ولا العتاقة.

وهنالك لسعد الحميدين تجربةٌ أقدم في «رسوم على الحائط»[50]، يجاور فيها بين تفعيلتي البحر الطويل (فعولن) و(مفاعيلن)، ولكن بأن يُفرد كل تفعيلة بمقطع من القصيدة:

وأيّوب.. كان الكتاب.. الجريدة، ترحّل

قرب الصباح بوادر حلم اللقاء البعيد.. وتنسج ثوبًا

...

ويا باكورة الأحلام

إن جاءتكِ آهاتي

تسيل على دروب التيه رنّانه.

فالمقطع الأول على (فعولن) والثاني على (مفاعيلن). وهكذا في تنويع على البحر الطويل، ولكن بحيث يستغرق التفعيلة الواحدة من الطويل مقطعٌ كاملٌ من القصيدة. وقد جاء توزيع التفعيلات على النصّ بالنسق التالي: (فعولن - فعولن - فعولن - مفاعيلن - فعولن - فعولن - فعولن - مفاعيلن). في انتظام يعكس وعي الشاعر بهذا التشكيل الإيقاعيّ. وبسبب هذا التشكيل يتبدّى من تداخل إيقاع الحميدين النفسيّ بإيقاع امرئ القيس، في معلقته على البحر الطويل، والمشار إليها في قوله:

يجيء غناء الأحبّة قبلاً - قفا نبك - أو يا فؤاديَ

رفقاً - علامات حبٍّ يلقّنها الوجدُ للصبّ وقت الرجوع

وقد تقدّمتْ الإشارة إلى صنيع الحميدين في نصه الطويل بعنوان: «وتنتحر النقوش.. أحياناً»، حيث ناظر بين نصّين، فصيح وآخر عاميّ، فجعل لكل مقطعٍ منهما صفحة مستقلّة، وبسماكة خطٍّ مختلفة، مع تجاوب النّصين في نسقٍ إيقاعيّ، يقوم في الأول على تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وفي الثاني على تفعيلة الرجز (مستفعلن). وهو ما جاء يتناسب مع المستوى اللغويّ لكلّ مقطع؛ لأن إيقاع الكامل متّصفٌ

بالفخامة، في مقابل سهولة الرجز وطابع إيقاعه الشعبيّ، منذ نَظَمَ عليه العرب. ومع أن هذين الوزنين- حسب دوائر الخليل العروضيّة - ينتميان إلى دائرتين عروضيّتين، لا واحدة - هما «دائرة المؤتلف أو الوافر»، و«دائرة المجتلب» - فإنهما قد يتداخلان بحدوث (الإضمار) في تفعيلة الكامل «متفاعلن»، وهو تسكين ثانيها المتحرك، فتتحول إلى: «متْفاعلن/ مستفعلن». يضاف إلى هذا أن النصّ الفصيح المنظوم على (متفاعلن) جاء نصًا تفعيليًا، بينما جاء النصّ الشعبيّ على (مستفعلن) منظومًا في أشطر متساوية، وهو ما زاد ثقل الأول قياساً إلى الثاني. كما يلحظ إلى جانب هذا حرص الشاعر على استغلال القافية إلى جوار الوزن للتعبير عن جوّ كلٍّ من النصّين. فالنصّ الفصيح ليست له إلا قافية واحدة نونيّة مطّردة فيه كلّه، ولا تَردُ إلا بعد بضعة أسطر. بينما تتردّد قوافٍ مكثّفة منوّعة في النصّ الشعبيّ، في ثلاث قواف لكل مقطع مع قافية ختامية، وكأن تلك المقاطع أدوار من موشح[51]:

العينُ ترخي هدبها خجلاً، وينفرج الفم المُحْمَرُّ

عن لفظٍ تَهَتُّكَ.. باحثاً عن مِقْوَدٍ...، أو ساعدٍ

يقوَى على إمساكه كي يُطْلِقَ الكلمات،

والكلمات

تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين.

/ تتلفّت الأنظارْ

بحثاً عن الأقطارْ

والراعي والبحّارْ

كل يرى القطعانْ/

ويبرز هنا التناظر الإيقاعيّ بين الإيقاع الصوتيّ والإيقاع البصريّ، بتوزيع النصَّين الشعبيّ والفصيح على صفحتين متقابلتين، مع تمييز النصّ الشعبيّ بحبرٍ غامق. وهي ذات التقنية التي تقدّم الحديث عنها في بعدها التصويريّ، حيث تجلّت محاولات **عليّ الدميني**، في مجموعته الشعريّة الأولى «رياح المواقع»، لاستغلال التشكيل الكتابيّ، والرسم، والفراغات، في نقل الدلالة والإيحاء. ويمكن أن يرى القارئ الصورة الإيقاعيّة في طريقة توزيع الدميني نصّه على الورقة، في مثل المقطعين التاليين من قصيدة "البروج"، من مجموعته الثانية «بياض الأزمنة»؛ إذ يشخّص مشهداً راقصًا، لكنه لا يكتفي بنقله عبر إيقاع (الرَّمَل) الراقص، وإنما يصوّره أيضًا من خلال صفّ الأسطر في حركة متماوجة، ذات اليمين وذات الشمال، وكأنها حركة الراقصين في الرقصة الأولى والرقصة التالية، هكذا:

رقصة أولى:

يا وريـــــد المــــــدن

أنت قد قايضتني

بالرغيف المعدني

وحليب الوسنِ

فاشربِ الآن دمًا

يا هنيًا لكْ (هَني)

(...)

رقصة تالية:

يا سهيل

اليمني

أنت قد علّلتني

بارتشاف السوسنِ

والرغيف الممكنِ

فانهل الآن فمًا

ناضجًا من وطني

يا هنيًا لكْ (هني)

يا هنيًا لك (هني)

وفي إطار هذا الميل لدى علي الدميني إلى التشكيل في البنية الإيقاعيّة، يبرز ميله إلى الأداة النظميّة. وتلك من الخصائص اللافتة في تجربته، حتى إن القارئ ليقف على الخاصيّة الإيقاعيّة في نثره كذلك، كأن يقول مثلاً، في «الغيمة الرصاصية»: «أيقنت جدتي أنها حضرت متأخّرة إلى ساحة الأجساد الحبلى بالموت». أو قوله: «قلت باستغراب: لم أورد ذلك في نصّ عزة». أو يقول: «وكشفتُ سراً عن الناس كان مخفياً». ونحو هذا، من أساليب التقديم والتأخير، وتنغيم العبارة المتأثر بأجواء الشعر الإيقاعيّة. وهو يستثمرها في نصوصه الشعريّة أوسع استثمار، سواء بمعناها التناظريّ، من قصيد وتوشيح، أو بمعناها التفعيلي. وقد كان في أبرز العلامات الفنيّة منذ مجموعته الأولى- «رياح المواقع» (1987) السعيُ إلى المؤالفة بين أشكال إيقاعيّة مختلفة. ويبدو أن هذا التجريب كان هاجس المرحلة، في الثمانينات من حياتنا الشعريّة. حيث تتوالى في القصيدة الواحدة الأبيات التناظرية، ذات البحر والتقفية، إلى جانب الشكل التفعيليّ، كما في «الخبت»، و«إيقاع الزجاج»، و«وقت لعبدالله

ابن إلياس»، وسواها. على أن ذلك قد استمر لدى **الدميني** في قصائده التالية - وإن كان على نحو متناقص - حتى إنه في قصيدته «ركائب اللثغة الأولى»، من «بياض الأزمنة» (1995)[52]، قد جمع في نصّ واحد بين الأبيات الموزونة المقفّاة، والشكل التفعيليّ، وشعر النثر. بيد أنها تجربة لم تُرْض الشاعر، فيما يبدو، بدليل أنه في طبعته الجديدة لمجموعته تلك، (1999)، قد حذف تلك القصيدة التي حملتْ ذلك التداخل الحادّ بين الأشكال الإيقاعيّة[53].

أمّا في مجموعة **الدميني** الأخيرة، «بأجنحتها تدق أجراس النافذة" (1999)، فإنه يحتفي في نصٍّ كـ«فوضى الكلام»، بالتناظر بين دلالة هذين الوصفين للشعريّ: «فوضى الكلام» و«نظم الكلام»، في الصوت الشعريّ كما في الدلالة الشعريّة، ومنذ أن يصوغ عنونة قصيدته، المعبّرة عن: (استشراف الوطن/ الحبيب/ الحُلم المقبل من أحشاء الماضي وبشارات المستقبل معًا). استشرافاً يستهلّه، استئنافاً، بعطفٍ على مضمرٍ من القول: «... (و) ليكن...»، وتهميشًا، على طمت الكتابة، بكلامٍ له رَقّة الريش، وحُلم الخصب والأنوثة، وحرارة القُبلة والصلاة، ممّا سبق تحليل جوانب منه في الحديث عن: (البنية اللغويّة). وفي ذلك النصّ يُلحظ انحياز الدميني المعهود إلى الأداة النظميّة، حيث تراه منشغلاً بدوزنة تفعيلة (البحر المتدارك): «فاعلن»، التي تنتظم النصّ كلّه، كما هو منشغل باتّساق القوافي. يدلّ على ذلك استقراءٌ في البنية التكوينيّة للنصّ، حسبما يمكن أن تجلّيه مقارنةٌ بين نسخته المنشورة (1997)[54]، ونسخته المنشورة في مجموعة الشاعر الأخيرة، (1999)، حيث يجد القارئ في النسخة الأولى، على سبيل المثال:

يا حبيبي الذي كان لي

قدحاً يصطلي

قرب ناري الصغيرةِ

هل كنت لكْ

أم أتاك الزمان الخلي؟

بينما في نسخة المجموعة:

يا حبيبي الذي كان لي

قدحاً يصطلي

قرب ناري الصغيرةِ

هل كنت لكْ

أم تراك الخلي؟

وكأنّ الشاعر قد رأى تأخّر قافية اللام في النموذج الأولى، فأراد أن يُدني صداها من سابقتيها. أو كأنه كان يسعى إلى إحداث اتّساق في عدد التفعيلات بين السطر: «قدحاً يصطلي»، والسطر: «أم تُراك الخلي؟».

أمّا انشغاله بأصوات القوافي، فيظهر في المقارنة بين قوله من النسخة الأولى:

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو زواج

ناعمًا لامعًا كرهيف الزجاج

وفي النسخة الأخيرة:

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو جواز

ناعمًا لامعًا كرهيف المجاز

غير أن سبب التغيير هنا يبدو دلاليًا أكثر منه صوتيًا، وذلك لاجتناب التكرار الدلاليّ الذي كان بين «امرأة أو زواج». إضافة إلى ما أتاحه التركيب الأخير من انزياحٍ عن الحسيّ، في «زواج» و«الزجاج»، إلى المجرّد في: «جواز» و«المجاز»، ومن ثم اصطناع استعارةٍ أبلغ في مركّب العبارة.

وتتوارد لدى الدميني أيضًا، في هذا المضمار من هندسة الأشكال الإيقاعيّة - والمناظرة بين شعر التفعيلة ومجزوء المتدارك في ذلك المقطع (اللاميّ) المقتبس آنفًا - أصداءُ الموشّح الأندلسيّ، من قَبيل موشحة (عبادة بن ماء السماء الأندلسي، ت. 422هـ)، ذات المطلع:

من ولي في أمةٍ أمراً ولم يَعْدِلِ يُعْزَلِ إلا لحاظَ الرشإ الأكحلِ.

أو معارضة (ابن سناء الملك المصري، ت. 608هـ):

كَلِّلِي يا سحبُ تيجانَ الربَى بالحُلي واجعلي سوارَها منعطفَ الجَدْوَلِ.

ومن التجارب المهمّة في المآخاة في التشكيل الإيقاعيّ بين القديم والحديث، والمزاوجة بين التفعيليّ والموزون المقفّى، تجربة الشاعر **أشجان الهندي**، كما مثّلتها قصيدتها «أناشيد لخيمة عبلة»، (1998)، (تلك التي كانت الدراسة تطرّقت إليها في الجزء غير المعروضة تفاصيله هنا، حول (**التناصّ وتوظيف التراث**))، حيث توظّف الشاعرة إيقاعاتها في نوعٍ من تعدّد الأصوات في المناجاة الذاتيّة، Monologue.

وهكذا فإن نصوصًا كتلك كانت تسعى إلى الكمال الشعريّ- حسب مقولة (جان كوهن)، المقتبسة في مستهلّ هذا التحليل «لهندسة البنية الإيقاعيّة» - كي تَسَعَ الحساسيّة العربيّة المعاصرة، بشتّى هواجسها، ونأمات عواطفها، المتجاوبة بين ماضٍ لم يمض، وحاضرٍ يتماثل بقامته الجماليّة والشعريّة للتجاوز. وبشعرٍ كهذا يكون للشاعر حضورُه القيّم في الفعل الشعريّ، القادر على التواصل المتجدّد، والاتصال المتفاعل، بطارف الوجدان العربي وتليده.

- 6 -

وللإيقاع الداخليّ في النصّ الحديث أهميّته القصوى، حتى لقد رأى فيه كُتّاب قصيدة النثر أحد المعوِّضات الفنيّة عن الإيقاع الخارجيّ في قصيدة الشعر. ومع أنه أداة شعريّة مشتركة بين مختلف الأساليب الشعريّة، إلاّ أن حاجة النصّ الحداثيّ إليه تزداد من وجهين: الأول، من حيث هو عنصر استقطاب للقارئ، لاسيما العربيّ، بعد أن حُرِم لذّة الإيقاع الخارجيّ في القصيدة العربيّة؛ والثاني، بما هو أداة تعبيريّة كسائر الأدوات الأخرى التي يسعى النصّ الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجة تمكّنه منها موهبته.

ولموسيقى النصّ الداخليّة أدوات شتّى، صوتيّة ولفظيّة وتركيبيّة، كتجاوب الحروف، وتناوب النَّبْر، وتصاقب الألفاظ، ومحاكاة أصوات الطبيعة، أو ما يسمى (أونوماتوبيا Onomatopeia)، وألوان البديع المختلفة،.. إلى غير ذلك، ممّا ليس من غاية هذا التحليل استقصاؤه، ولا الوقوف على مختلف مظاهر توظيفه في النصّ الشعريّ الحداثيّ، ولكن أن يسجّل هنا حقيقةً ظاهرة، وهي: تقصير النصّ الحداثيّ في استثمار تلك الطاقة اللغويّة الغنيّة على النحو المتوقّع منه، وفق الضرورات الفنيّة المشار

إليها، والناجمة عن تحوّله من القالب الخليليّ إلى شعر التفعيلة أو قصيدة النثر. تلك الطاقة التي كانت تتجلّى تراثيًا في الشعر الصوفيّ، كما تمثّل في تجربة ابن الفارض، على سبيل المثال. وليس من مردٍّ لإهمال هذه الطاقة إلا إلى فقر الشعراء المحدثين – على الغالب – في المعرفة باللغة، والتمكّن من مكامن الجماليّات فيها. إذ ظلّ معظمهم يتكئ على الحسّ الفطريّ، دون أن يأخذ نفسه بالتبحّر في عوالم العربيّة، كما يفعل أيُّ حِرَفِيٍّ حينما يتعمّق مكوّنات المادة التي تقوم عليها صنعتُه. ولا أدلّ على هذا ممّا وقف القارئ عليه – من قَبْلُ – من تعثُّرٍ غيرِ قليلٍ من هؤلاء في أسمال نصوصهم، وبين أخطاء أوّليّة في مختلف مستويات النصّ الأوّليّة، لغويّةً، ونحويّةً، وأسلوبيّةً، وإيقاعيّةً، وهو ما تقدّمت عليه شواهد متفرّقة. هذا فضلاً على أن كثيراً ممّن يركبون موجة الحداثة اليوم لا يملكون مشروعات تحديثيّة حقيقيّة – جاءت تمخّضًا عن نضج في التجربة الشعريّة – بمقدار ما جاءت بعض قلولهم فارّة إلى ما ظنّته أخفّ مؤونةً عليها من أوقار النحو، وقواعد الصرف، وفقه اللغة، والبلاغة العربيّة، وعَروض الشِّعْر. وفاقدُ الشيء أنّى يعطيه؟! ومَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفرار من اللغة أو العَروض، فلن يملك شيئًا آخر يقدّمه، ممّا اتّصل بطبيعة اللغة وأجوائها التعبيريّة الدقيقة. بلفظ آخر: مَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفرار من مشقّة العربيّة، وشروط موسيقى الشِّعْر الخارجيّة، فمن باب أولَى أن لا يأتي بجديد في ميدان استخدام اللغة، أو تفجير موسيقاها الداخليّة.

وهل ينضاف إلى هذا ذلك الفهمُ المغلوط عن اللفظ والمعنى، أو عن فنون البديع، التي رانتْ على قلوب الشعراء ردحًا من الدهر في عصور الانحطاط، فجعلتْ الدراسات النقديّة المحدثة تحمل في وكدها الدائم تنبيهًا على تلك الأغلال اللفظيّة والحُلى الزخرفيّة التي كانت ترسف فيها قصائد العصور المظلمة؟ ربما. حيث باتت ألوان السجع، والترصيع،

والجناس، والطباق، والمقابلة، والتفويف، والمشاكلة، ونحوها، ترتبط في الذاكرة الشعريّة بنماذج التكلّف اللفظيّ المججوج، الذي عابه القدماء، قبل المحدثين، فشَرَطَ فيه **عبدالقاهر** الجرجاني، مثلاً: «أن تكون الألفاظُ تابعةً للمعاني»، إذ كان البديع قد حمل بعض المتأخرين «على أن ينسَى أنه يتكلّم ليُفهم، ويقول ليُبين»[55]. إلاّ أن فنون البديع تظلّ من أبجديّات النسيج الشعريّ في كل اللغات، وأداة من أدوات الموسيقى الداخليّة، كغيرها من الأدوات، مرهونة مشروعيّتها بوظيفتها التعبيريّة، كما ألمح **عبدالقاهر**.

وبذا فإن مراودة اللغة عن مكنوناتها «الجوانيّة» رهينةُ العلْمِ اللغويّ والوعي النقديّ لدى الشاعر المحدث. على أن بمقدور الراصد أن يلحظ احتفاءً بهذا الجانب يزداد كثافةً في النصوص الأحدث، أي تلك التي كُتبت في السنوات الأخيرة. بمقدوره أن يلحظ ذلك، على نحو فارق، لدى **محمد الثبيتي**، مثلاً، في مجموعته الأخيرة: «موقف الرمال»، لاسيما في قصيدته: «موقف الرمال موقف الجناس». والسالف وقوف الدارس على جزء منها، في تحليل «البنية اللغويّة»، كما يلحظه لدى **محمد جبر الحربي** في قصيدة: «العظيمة». بيد أنه قد تبيّن في أثناء تناولنا هذه القصيدة - ضمن دراسة «البنية اللغويّة» - كيف أن الشاعر قد أسرف في التكرار والتجنيس اللفظي. ومن جراء ذلك جاء ترديدُهُ المتقارب للقوافي، بحيث أورث النصّ ثقلاً، قد لا يُساغ، إذ لم يكتف بالقوافي التي تأخذ مداها على منعطفات النصّ التفعيليّ المتباعدة، كالمعتاد، بل رصّع النصّ بالتكرار والفواصل السينيّة، على نحو ما يلي:

وسميتهنّ

سمواً بهنّ

على كل أنسٍ

فكنّ الجليلات تاجاً لرأسي

وكنّ لي الفأل في يوم نحسٍ

وقد صنتُ نفسي

وعلّمتُ نفسي.. فرقّيتُ نفسي

وصرتُ كبيراً فضاقتْ عن الدرب نفسي

...

وهو ما ضاقت عنه بالفعل طاقة الجُمَل الشعريّة، ودون أن يشفع له مسوّغٌ ما، يكافئه في مستوى الدلالة. الأمر الذي يلفت النظر - إضافة إلى صعوبة الموسيقى الداخليّة قياساً إلى الموسيقى الخارجيّة - إلى أنها قد تكون أشدّ مضاضة على النصّ الحديث، حين يسرف الشاعر في التعلّق بها، من الموسيقى الخارجيّة، لما يتوقّف عليه جمالها من مهارةٍ فنيّة، واقتدارٍ تعبيريّ، يوائم فيها بين مستوى الدلالة ومستوى الصوت. وهو ذات الإشكال في استخدام البديع عند شعراء العربيّة في عصورها المتأخرة.

ولو أخذتُ مجموعةُ **الحربي** الأخيرة - «خديجة» (2004) - نموذجًا هاهنا، لتبيّن أنه في قصيدته «كسرة الماء»[56] يوظّف الجناس والتكرار، وكأنما قد صَيَّرَ الشاعرُ اللغةَ، في تكرارها وتشابهها، تجسيداً لركود الحالة وقنوطها، اللذين يصورهما، وكأنما تماهي مفرداتها يضاهي الماء في تماهيه، آسنًا أو نميراً:

ماذا الخِطابُ ؟!

السهَامُ كِتَابْ

والسّلاَمُ كِتَابْ

والقَصَائِدُ مِن عَهْدِ آدَمَ
والمَائِلاتُ الكِعَابْ

....

والبِلادُ المِياهْ
والأَجِنَّةُ، والأَهْلُ، والطَّيِّبونَ
الصحابْ
(...)
والنساءُ اللواتِي وَرَدْنَ القَصَائِدَ ذَاتَ
حِجَابْ
والجِيادُ عَلَى طَرَفِ الضاد
والضادُ في ضَجَّةِ الحَضَرِ
في ضَجَرِ البَدْوِ مُسْتَسْلِمِينَ، وُقوفاً عَلَى غَيْرِ بابْ
واتساعٌ عَلَى ضيقِ مَا يَتَجَلَى
وَأَنْتَ عَلَى وَحْشَةٍ تَتَمَلى
فَكَيْفَ عَلَى وَحْشَةٍ
سَوْفَ تَبْدَأُ يا سَيدَ العَاشِقِينَ الكِتَابْ؟
وكَيْفَ تَقُصُّ عَلَى الحَاضِرينَ بِحُلمِكَ
عِرْقَ النجابْ؟
ومَا الشعْرُ؟
ما حَضَرَةُ الشاعِرِ العَذْبِ

في حَضَرَاتِ العذَابْ

ومَا الصمْتُ؟

...

أتلكَ الحبَالُ التي تَتَدَلّى أفاعٍ

أمَ أنّ الجبالَ التي تَتَجَلَى رِقَابْ؟

لمن هَذِهِ الحَبْلُ؟

ومَنْ هَذِهِ المَرْأَةُ العَالِقَةُ؟

نَشَرْتُ القَصيدَ



ومَكّنْتُ نَفْسِيَ مِن كِسْرَةِ المَاءِ

إني اغْتَسَلْتُ جَميعاً

وما ظَلّ في جَسَدي مِن ظَلامٍ

ومَا ظلّ بَابٌ عَلَى يَدِهِ سَابِقَةْ

لِمَاذا الحِبالُ؟

لِمَنْ جُثّةُ الاكْتِئَابِ؟

عذابٌ

وتَعْرِفُ أن العَذَابَ عَذَابٌ

ولَكِنْ..

إلى أي قَبْرٍ عَظِيمٍ سَيَخْتَتِمُ اللهُ هَذَا العَذَابْ؟

لِمَنْ تُطْلِقُ الشعْرَ؟

مَا ظَل مِنْ شَجَرٍ يَتَمَاهَى

ومَا ظَل مِنْ شَرَرٍ يَتَبَاهَى

عَلَى غَفْلَةٍ مِن جِبَاهٍ تَرَاهَا

وكُنْتَ تَودُّ بِأَنْ لا تَرَاهَا

لِمَنْ هذِهِ الرأْس؟!

وكَيْفَ يُغَنِّي بِحَضْرَتِها شَاعِرٌ لا يُعَابُ؟!

لِمَنْ يُكْتَبُ الآنَ؟!

لَنْ أكْتُبَ الآنَ عَنْكَ

ولَنْ أسْتَفِزَّ اللّيَالِي

وتَعْرِفُ..

يا حَابِسَ الطيرِ تَعْرِفُ..

أن اللّيَالِي

كِلاَبٌ.

حتى ليوشك الشاعر أن يقترف في بعض مقاطع القصيدة معاظلةً لفظيّة، جراء تكرار صوت «الضّاد» في مفردات متجاورة، «الضّاد، الضّاد، ضَجَّة، الحَضْر، ضَجَر، ضيق»، بما في صوت الضّاد من غلَظ، لولا أنها معاظلةٌ تبدو مقصودة هناك، إيحاءً بحالة التعثّر التي تعانيها جيادُ اللغة عن إفصاحها. والجناس ظاهرةٌ مشغوف بها أسلوب الحربي[57] عمومًا:

[فاجْلسوا] غَيرَ مرتَهنينَ إلى شاهدٍ في دَمي، [واحْتَسُوا]
كُلَّ ما طابَ منْ ثَمَرٍ عتَّقَتْهُ العُرُوقُ، وَمِنْ كَرْمي
الطائفي [الْبَسُوا]
سَطْوَةَ النُبْلاءِ، وحينَ أفَاجِئُكم بالحديثِ [احْبِسُوا]
طَرْفَ العَيْنِ
[واحْتَرِسُوا] مِنْ زمانٍ مشاعٍ كَرَاسِيُّهُ لا تَدُومُ [وحُرَّاسُهُ]

وهكذا، من هذا الترصيع البديعيّ، الذي يضاهي أحيانًا ردَّ الأعجاز على الصدور في البيت الشعريّ العربيّ. إلاّ أن طاقة الموسيقى الداخليّة أوسع من الجناس والتكرار، اللذين يُلحظ تركيز شعراء النصّ الشعريّ الحديث عليهما، واستخدامهما أحيانًا بأكثر من طاقة النصّ - ربما لأنهما أيسر العناصر - مع التقصير في استثمار قيم صوتيّة ودلاليّة أخرى، بدءاً بالصوت، فالكلمة، فالجملة، فسائر المركّب الأسلوبيّ والفنّيّ.

***

تلك كانت ملامح على خارطة التطوّر في قصيدة الحداثة في المملكة العربيّة السعوديّة، لعلها تري القارئ آفاق مستقبليّة أكثر نضجاً وتخلّصاً من عثرات المراحل الانتقاليّة التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبّان السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، بين تيار تقليديّ كان مسيطراً، وتجارب جديدة، كانت تتلمّس طُرُق التجديد، دون تأسيس رصين يؤهّلها جديًا لذاك، بينهما فريقٌ ثالثٌ لم يكن يعنيه من الأمر - فيما يبدو - أكثر من أضواء الثورة والشهرة الآنيّة. وإذا كان استقراء هذه الدراسة قد أنبأ عن تحولات في المشهد الإبداعيّ، مرّت بها التجربة الشعريّة الحداثيّة في السعوديّة، فمن الحقّ أن تلك التحوّلات كانت تبدو بالقياس الزمنيّ

وئيدةً؛ لا بسبب المستوى التأهيليّ لغويًا وإبداعيًا لدى الشعراء فحسب، ولكن أيضًا لظروف اجتماعيّة وثقافيّة قهريّة، ظلّت ترفض التجديد وتُحبط التجريب. وبالرغم من هذا، فإن محصّلة الاستقراء تزعم أن القصيدة الحديثة اليوم تقف على مشارف عهدٍ جديد، ينبئ عن انصهار التيارات الثلاثة الآنف ذكرها في تيارٍ رابع جديد، يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة الحداثيّة)، تقوده شبيبةٌ، جمعتْ إلى المواهب تعليمًا أغنَى، وفكراً أرحب، قمينَين بأن يبعثا لديها وعيًا بتراثها، وإدراكًا أعلى بمسؤوليّاتها صوب التحديث.



إحـالات

1) (1986)، بنية اللغة الشعريّة، تر. محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، 52.

2) ينظر: الفَيْفي، عبدالله، (2001)، مفاتيح القصيدة الجاهلية، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 65.

3) الملائكة، نازك، (1997)، من قضايا الشعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للملايين)، 7.

4) م.ن.، 48.

5) من مقابلة أجرتها معه (هيئة الإذاعة البريطانية – القسم العربي)، حول الشعر الحُرّ والتجديد. (استمع إليها الدارسُ- معادةً في برنامج إذاعي- 1998 تقريبًا).

6) انظر: برنار، سوزان، (1993)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، 16، 24-25، 270، 285.

7) انظر مثلاً: 277-278.

8) انظر: م.ن.، 288.

9) وفي هنا يمكن للقارئ أن ينظر: (1991)، جابر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، (دمشق: دار الحصاد)، 15-54.

10) انظر مثلاً: (1968)، إحصاء العلوم، تح. عثمان أمين، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، 83.

11) انظر مثلاً: (1981) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي)، 67.

12) انظر مثلاً: تودوروف، تزفيتان، (1990)، الشِّعْرِيَّة، تر. شكري المبخوت؛ رجاء بن سلامة، (الدار البيضاء: دار توبقال).

13) (1985)، الروض المريع في صناعة البديع، تح. رضوان بن شقرون (الدار البيضاء: دار النشر المغربية)، 82.

14) وذلك في دوّامة ما كان من فهم القدماء المضطرب لمصطلحات «كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، وما أسموه بـ «المحاكاة» و«التخييل»، ثم محاولتهم مطابقتها، على غير هُدًى، بما عرفوه في الشعر العربي.

15) ابن البناء العددي، م.ن.

16) وعن ابن البناء العددي وكتابه، انظر: المانع، سعاد بنت عبد العزيز، (محرم 1425هـ = مارس 2004)، البديع وثنائية «الشعر» / «غير الشعر» في المنظوم عند ابن البناء العددي، **جذور**، (النادي الأدبي الثقافي بجدة)، ج 16، م 8، ص ص 277-328.

17) 28.

18) انظر: ابن هشام، (1955)، السيرة النبوية، تح. مصطفى السقّا؛ إبراهيم درديري؛ عبد الحفيظ شلبي (مصر: مصطفى البابي الحلبي وشركاه)، 1: 270.

19) من مناظرة حول (قصيدة النثر) عُرضت على قناة «الجزيرة» التلفازية، في برنامج «الاتجاه المعاكس»، الخميس 1421/9/11هـ = 2000/12/7م، وهي على شبكة الإنترنت:

www.aljazeera.net/programs/op_direction/ articles/2000/12/12-7-3.htm.

20) انظر مثلاً: 283-285.

21) انظر: المناصرة، عزّ الدين، (2002)، إشكاليات قصيدة النثر: نصّ مفتوح عابر للأنواع، (عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 157.

22) انظر: برنار، 276.

23) 20-23.

24) عن الدوبيت، ينظر: خلّوف، عمر، (1997)، البحر الدبيتي (الدوبيت) دراسة عروضية تأصيلية جديدة، (الرياض: ؟).

25) انظر: مصطفى، محمود، (1972)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل: العروض والقافية، (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده)، 83، 84.

26) أبرز من بحثوا مسألة النبر اللغويّ والعروضيّ في العربية، مرتّبين تاريخيًّا:

- Guyard, Stanislas, (1877), Th'eorie Nouvelle de la Metrique Arabe, (Paris).

- أنيس، إبراهيم، (1948)، موسيقى الشعر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).

- أنيس، إبراهيم، (1961)، الأصوات اللغوية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).

- النويهي، محمد، (1964)، قضية الشعر الجديد، (بيروت: مكتبة الخانجي- دار الفكر).

- عيّاد، شكري، (1968)، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، (القاهرة: دار المعرفة).

- أبو ديب، كمال، (1987)، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة).

27) وهذا عين ما آل إليه الرأيُ لدى عرّاب قصيدة النثر أدونيس، (انظر: (1985)، **الأعمال الكاملة**، (بيروت: دار العودة)، 6:1.

28) (1999)، بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة، (؟: دار الكنوز الأدبية)، 38-41.

29) 67-. . .

30) (1423هـ، ذو الحجة، الخميس 28)، **جريدة «الجزيرة»، الملحق الثقافي**. على شبكة الإنترنت:

http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm.

وفي النص المنشور في «الجزيرة» بعض اختلاف عمّا هنا، فجرى الاعتماد على نسخة حصل عليها الباحث من الشاعر.

31) ليس للشاعرة - فيما أعلم - مجموعة شعرية. وكان النص مأخوذاً عن: «شعر من الخليج»، كتاب في جريدة، ملحق خاص أصدرته بالتعاون مع اليونسكو **جريدة «الرياض»**، الأربعاء 3 نوفمبر/ تشرين الثاني 1999م = 25 رجب 1420هـ، ص 13. ثم حصل الباحث على نص القصيدة المخطوط، فأعاد هنا ما كانت تدخّلتْ فيه يدُ الرقيب.

32) والواقع أن النصّ المنشور في («كتاب في جريدة» - «**جريدة الرياض**») - الذي كانت قد اعتمدتْ قراءةُ النصّ الأولى عليه، قبل الحصول على مخطوط القصيدة - اتضح أن بد

الرقيب قد مسّته مسًا جريئًا، حذفًا وتغييراً، وكأن لا فرق هنالك بين شعر ونثر، ولا بأس بعدئذٍ أن يُنشر النصّ الشعريّ ولو مشوّهًا، مع أن الأولى، والحالة هذه، أن لا يُنشرا وبالرغم من هذا، فبالمقارنة بين الأصل والمنشور لم ينجُ النصُّ من الملحوظات الإيقاعيّة عليه، إلاّ في حالة وحدة، وتبقّت الملحوظات المذكورة قائمة.

33) المعيقل، عبدالله بن حامد، (2001)، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (الشعر)، (الرياض: المفردات)، 2: 397-398. نقلاً عن: (مجلة «اليمامة»، ع 750، السنة 31، 1403/3/12هـ، مايو 1983م).

34) انظر: م.ن.، 2 :396، حيث تحيل الموسوعة على النص منشوراً في (**مجلة «اليمامة»**).

35) كان القدماء يصفون وزن (الرجز) بأنه «حمار الشعراء»؛ لسهولة النظم عليه، بل اتفاق أن يأتي الكلام منظومًا عليه، دون قصد أحياناً؛ ولذلك ميّزوا الرجز عن الشعر، وقالوا إن كل شاعر راجز بالضرورة، وليس كل راجز شاعراً. وفي الشعر الحديث انصرف كثير من شعراء التفعيلة إلى تفعيلتي (فعولن) و(فاعلن)، دون غيرهما من الوحدات العروضيّة الغنيّة بتنوّعها الإيقاعيّ، حتى جاءت دواوين بأكملها أحياناً على هاتين التفعيلتين، أو على إحداهما. وكأنهم بذلك يمسكون بعلاقة وسطى بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، لاسيما في تفعيلة المتدارك المتعدّدة الأنماط (فاعلن، فَعِلن، فعْلن)، كما هي الحال في تجربة محمود درويش. ومع أن الشعراء المحدثين قد ضيّقوا على أنفسهم واسعاً بتعويلهم على ركوب تفعيلتين فقط من العروض العربيّ، فإن بعضهم لم يَسْلَم من (المَزج) أو التعثّر بينهما!

36) (1984)، تهجيتُ حُلماً تهجّيتُ وهما، (جدة: الدار السعودية)، 11-13.

37) م.ن.، 53-58.

38) يُنظر: أبو ديب، كمال، (1981)، جدلية الخفاء والتجلّي، (بيروت: دار العلم للملايين)، 94-95.

39) انظر: م.ن.، 99-100.

40) (1421هـ، ربيع الأول، الأربعاء 5)، **جريدة «الجزيرة»، الصفحة الثقافية**. على شبكة الإنترنت:

http://www.suhuf.net.sa/2000jaz/jun/7/cu3.htm.

41) وهذا ما حدث من (أبي ديب، جدلية الخفاء والتجلي، 96-97) في حالتين: الأولى، نتيجة خلطه بين حالة التدوير في قوافي قصيدة لمدوح عدوان، على الرغم من أنه قد أشار إلى أن الشاعر قد صحّح النسخة المهداة إليه في أحد المواضع. والخطأ المطبعيّ، ثم سهو الشاعر عن تتبعه، لا يسوّغان للناقد بناء استنتاجات فنّيّة عليهما؛ لاسيما أن تصحيح الشاعر إحدى قوافيه دليلٌ على أنه أراد بقية القوافي على نسقها. والحالة الأخرى، عند قول

الشاعر: «قلتُ أمضي فلم أقوَ حتى على الوقوف»؛ إذ لعلّ الشاعر قد جعل - بنوع من الضرورة - همزة الوصل في «الوقوف» همزة قطع، وعندئذ لا يكون قد خرج على تفعيلة (فاعلن)، التي نظم عليها، وإنْ كان قد ارتكب ضرورةً قبيحة، حسب عُرف القدماء.

42) انظر: م.ن.، 94.

43) انظر: المناصرة، 6.

44) (1994)، سنابل في منحدر، (لندن: السراة للكتب والدراسات والنشر)، 49-50.

45) 60.

46) المعبقل، 2 :445.

47) تهجيتُ حُلماً.. تهجيتُ وهماً، 101.

48) (د.ت.)، التضاريس، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 16-17.

49) موقع مجلة «نزوى» على الإنترنت، العدد الأول:

http://www.nizwa.com/volume1/p93_95.html

50) (1977)، رسوم على الحائط، (الرياض: مطابع اليمامة)، 99-100.

51) الدور في الموشح: مجموعة أشطر تتخلّل قفلين، وتتردّد في كل دور قافيةٌ واحدة، إلا أنها تتنوع من دور إلى آخر.

52) (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 40-47.

53) وكان كاتب هذه الدراسة قد عبّر عن عدم استساغة ما اعتور مقاطعَ من تشكيل تلك القصيدة من خللٍ إيقاعيّ أو ثقل، وذلك في كتابة عنها في جريدة «الجزيرة»، قبل صدور طبعة «بياض الأزمنة» الجديدة، (1999، بيروت: دار الكنوز الأدبية)، ولربما كان إذن يتحمّل الإثم في حذف القصيدة من الطبعة الجديدة!

54) (1997، رجب، الخميس، 6)، **جريدة «الرياض»**، ص 33.

55) القزويني، الإمام الخطيب، (1975)، الإيضاح في علوم البلاغة، عناية: محمد عبدالمنعم خفاجي (بيروت: دار الكتاب اللبناني).

56) (2004)، خديجة، (بيروت: دار الكنوز الأدبية)، 101-105.

57) م.ن.، 120.

* * *


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل

لعل من الطبيعي ونحن سنتحدث عن جانب من جوانب التجديد الشعري في الشعر السعودي - قصيدة النثر - أن نعرج بصورة موجزة على مراحل تطور القصيدة الشعرية في الشعر السعودي، وضبط هذه المسألة أمر ليس باليسير، لعوامل عدة منها ،اتساع مساحة المملكة ما بين إقليم نجد والحجاز والإحساء، والقطيف وتهامة وعسير، وكل إقليم من هذه الأقاليم له خصوصية شعرية من حيث الموضوعات واللغة الفنية والصور والصياغات الشعرية، كما له خصوصية الانتماء السياسي، إضافة إلى تفاوت المستوى الثقافي والتعليمي لكل منطقة من مناطقها وإسهامات الموقع الجغرافي في حركية التطور الشامل وتأثيره، فنجد أن إقليم الحجاز كان من أكثر الأقاليم تطوراً، وإن كان الدكتور الحامد يقسم البيئات الأكثر شعرية في المملكة قبل التوحيد، مبتدئاً بإقليم الإحساء ثم نجد ثم الحجاز، ومقياسه في ذلك (الجودة وكثرة الجياد من الشعر)، إضافة إلى خصوصية كل منطقة من حيث عوامل التأثر والتأثير، فدارس الشعر وتطوره في المملكة لابد أن يقسمه إجمالا إلى قسمين ما قبل الحكم السعودي وما بعد الحكم السعودي، لأن التوحيد بلور ملامح مضامين الأدب عامة والشعر خاصة، كما فعّل إحساس الشاعر بروح المواطنة المرموزة بانتماء سياسي مخصوص تخرجه من حيزية إقليمه المحلي ليشمل كل أقاليم المملكة، وهناك مسألة أخرى وهي (مصدر التجديد)، ويختلف هذا المصدر، من إقليم لآخر، فمثلاً في إقليم نجد، مثّلت الدعوة السلفية مصدراً هاماً لإحياء الكلاسيكيات الشعرية التي أثرت القصيدة في هذا

الإقليم فيما بعد،،وفي الحجاز مثلت ثورة عام 1334هـ، مصدراً حيوياً للانفتاح على صور التجديد في البلدان العربية.

ونستعرض بصورة موجزة تقسيمات الدكتور عبدالله الحامد لطبقات الشعراء في شبه الجزيرة العربية، ما بين 1150 إلى 1350هـ أي قرنين من الزمان وجاء التقسيم كالآتي:

1 - **الطبقة الأولى**، وأهم شعرائها، حسين بن غنام، محمد قابل الجداوي، عبدالرحمن مكي محمد بن عمير، وغيرهم وقد عاشت هذه الطبقة في النصف الأخير من القرن الثاني عشر، وتتميز، بالمشاركة في الأحداث السياسية والاجتماعية.

2 - **الطبقة الثانية** ويمثلها كل من ابن مشرف، عثمان بن سند، عبدالعزيز بن معمر وغيرهم، وقد عاشوا في أوائل ومنتصف القرن الثالث عشر، وتميزت، بالعلم، إذ كان أغلبهم يزاولون مناصب القضاء أو الفتوى أو التدريس، كما تميز شعرهم بالجمال وقوة الديباجة، وكان من أغراضهم الشعرية العناية بالجدل المنطقي، النقائض،الهجاء، بأنواعه الفكري والديني والسياسي، ووصف المعارك، المديح السياسي، الميل إلى البحور الجزلة،اختيار القافية ذات الرنين التي تناسب الترنيم بالشعر، طول القصيدة، التي تصل أبياتها إلى سبع مئة، وخمس مئة؛ التجويد والاستيفاء، روح القوة والحماس في الشعر، وقد عاصرت هذه الطبقة عهد النهضة الحديثة في مصر والشام والتي بدأت فيها النهضة متصلة بالحضارة الغربية فكانت الرحلات والبعوث والتعليم والترجمة والطباعة والصحافة والاستشراق، في مصر وسوريا والشام، وقد استفادوا من ثمرات المطابع في نشر كنوز التراث القديم.

3- **الطبقة الثالثة** هي التي أدركت شيئاً أو أشياء من القرن الثالث عشر،

وعاش أغلب شعرائها في النصف الأول من القرن الرابع عشر مثل ابن عثيمين وابن سحمان ابن نفيسة، ابن بليهد والاسكوبي، عبدالجليل برادة، علي السنوسي وغيرهم، وتميزت، بالاستقلالية الشعرية، والاعتناء بالصياغة، وتجنب زلق اللغة العلمية التي سيطرت على الطبقة الثانية، وانفتاحهم على النهضة في البلاد العربية، ومعاصرتها لمدرسة الإحياء، ومحاكاتها، ومن أغراضها وصف مخترعات العصر الحديث، ويضم الدكتور الحامد إلى هذه الطبقة طبقة شعراء المعاصرة أمثال الغزاوي وفؤاد شاكر وعبدالله بن خميس وعبدالقدوس الأنصاري، ومحمد علي السنوسي وغيرهم)[1].

أما على مستوى التجديد الشعري فكانت الحجاز رائدة في هذا المجال لعوامل عدة يذكرها الدكتور الحامد - هي -، إنها أكثر الأقاليم سكناً وتمدناً وتعلماً، وأقربها اتصالاً بالشعر في الشام ومصر،وتأثر شعراؤها بالأدب المهجري، وانطلاق الثورة عام 1334هـ التي جددت الاتصال بالأقطار العربية، كل تلك الأسباب (.. وجدنا أن بداية الأدب الجديد في الحجاز، قد سبقت بقية الأقطار بحوالي عشرين سنة، وهذا ما جعل كبار الشعراء المعاصرين يظهرون في الحجاز كالقنديل والفقي والغزاوي)[2].

أما عن أسباب ازدهار الأدب الجديد في الحجاز فيقول الدكتور الحامد: الثورة العربية، والإعجاب بالأدب المهجري وأدب النضال القومي ومدرسة أبولو والديوان، وهذه المسوغات هي التي خلقت المذهب الأدبي الجديد عند شعراء الجيل الأول من العصر الحديث، إضافة إلى ظهور الصحف والمطابع والمكتبات والرحلات الأدبية، وأهم شعراء التجديد (محمد سعيد العامودي، محمد سرورالصبان، عبدالوهاب آشي، محمد عمر عرب، أحمد العربي، محمد حسن عواد، واستطاعوا أن ينقلوا الأدب

الجديد بتياراته المختلفة إلى الحجاز، وإن لم يتعد دورهم دور الناقل المتأثر أو المقلد في أحيان كثيرة)[3].

ولا أدري كيف نتعامل مع الفكرة الأخيرة لقول الدكتور الحامد، وهي مسألة النقل والتقليد، لشعراء بدايات التجديد، باستثناء محمد حسن العواد، الذي لم يكن مقلداً وناقلاً فقط بل مجدداً ومبتكراً، الذي قال عنه أحمد زكي أبو شادي: (إنه يتزعم المدرسة المتحررة الابتداعية في الحجاز مع الحرص على استقلاله فكرياً وبيانياً) ولعلنا لا نتعامل مع فكرة بدايات التجديد كنقل وتقليد كمنقصة لدور هؤلاء أو مؤشر عجز أو نضوب موهبة، وحتى ذلك التطابق الأسلوبي والروحي الذي نلمحه بين مضامين شعر المجددين السعوديين وشعراء أبولو والديوان وخاصة المهجر، كان أمراً طبعياً قبل تحديد ملامح مواقف ورؤى الشاعر السعودي، ولعله وجد أن تلك المواقف والرؤى الجاهزة هي ما تمثله كإنسان فهيكل شخصيته الشعرية من خلالها، لكن مع ذلك ظلت هناك بصمة مختلفة تتراءى لنا باستحياء لروح المضمون لشعر هؤلاء، وهو محصول طبعي لاختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية وإن كان الطابع العام يدخل ضمن منظومة التأثر ويخرج عن مركز التبلور الخاص..

ويرى الدكتور عبدالرحيم أبو بكر، أن حركة الحداثة في الشعر السعودي بدأت عام 1948م وكان احتلال فلسطين منعطفاً لتغير مضامين القصيدة العربية عامة والسعودية خاصة، لأنها دخلت إطار وحدة المضمون وهو البكاء على فلسطين وأمجاد العرب.

وقد قسم الدكتور علي صبح المذاهب الشعرية في المملكة إلى ثلاثة أقسام:

1 - مدرسة المحافظين.

2 - مدرسة التجديد المحافظ.

3 - مدرسة التحرر.

وهناك من يقسم الاتجاهات الفنية للقصيدة السعودية إلى ثلاثة اتجاهات.

1 - الاتجاه الأصيل (التقليدي).

2 - الاتجاه التجديدي المحافظ الإحيائي.

3 - الاتجاه الرومانسي، ويدخل ضمن هذه الاتجاه الشعر المرسل وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

وتقسم أجيال الشعراء في المملكة كالآتي:

- **الجيل الأول**: الذي يمثل التيار الحماسي والنزعة الوطنية ومن هؤلاء، عبدالوهاب آشي، محمد صبحي، محمد عرب، محمد حسن عواد، حمزة شحاتة.

- **الجيل الثاني**: وهو جيل الكارثة العربية 1948م وهم، محمود عارف، أحمد قنديل، محمد نقي، محمد فهد العيسى، حسن القرشي.

- **الجيل الثالث**: ما بعد احتلال فلسطين، الذين ترعرعوا على الشعر السياسي وامتد إلى نكسة 67، ومنهم،محمد العلي، أحمد الصالح، وهما من رواد الشعر الحر، إبراهيم الزيد، سعد الحميدين.

- **جيل التجديد**: ومنهم: أحمد العربي، محمد حسن العواد، فوزية أبو خالد في ديوانها، جارالله الحميد، عبدالكريم العودة، محمد الدميني، علي الدميني، محمد عبيد الحربي، غيداء المنفي، أحمد فقيه، خديجة العمري، عبدالإله البابطين، عبدالله الزيد، عبدالعزيز سعد العجلان، أحمد الملا، عبدالله الصيخان، محمد الحربي، محمد الثبيتي.

وإن كان المقام هنا لا يسمح لنا بالدخول في جدلية تعريفات قصيدة

النثر، وما أثير ضد هذا الاسم، وفلاشات عرض وجهات نظر المؤيد والرافض، ومسوغات كلا الطرفين، سوف أكتفي، ببعض الخطوط العامة.فيما يتعلق بهذه الجدلية.

تعريف قصيدة النثر

تعرّف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها Poetic prose وبما فيها من تركيز. وتختلف عن الشعر الحر Free Verse أنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية. وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر مصادفة واتفاقاً من غير غرض. وهي أغنى بالصور وأكثر عناية بجمالية العبارة، وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك إلا احتسبت في النثر الشعري[4].

وكما يقول الأب الروح لها ،أدونيس - تقدم للقارئ ما لم يعرفه في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث؛ إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير، «فالكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته - أعنى نظام الأفكار».

ثم يضع أنسي الحاج تساؤلات أشبه بجدلية فلسفية بين النثر والشعر فيقول «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمني وطبيعة القصيدة شيء ضديّ. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة، النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شي ،، يخاطب وكل سلاح خطابي

قابل له النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح والدوران، والاجتهاد الواعي - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع . الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والإخبار والحجة والبرهان». لكنه يتسا ءل في موضع آخر من مقدمة ديوانه: «هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب إن: «قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف ولكن، كما تقول سوزان بيرنار، «شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل» في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا» وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية».

موقف النقاد من قصيدة النثر:

هناك من رفض هذا النمط الكتابي من الشعر، استند إلى عدة أمور، يرى أنها هامة جداً، وهي:

1 - قصيدة النثر، بدعة/ لقيطة/ هجينة، لاتلبث أن تزول.

2 - افتقارها إلى عنصر الموسيقى، واعتمادها اعتماداً كلياً، على الصورة الشعرية، فتنوء الصورة بها، لأن الإيقاع لا يسعفها!!

3 - يسعى دعاة قصيدة النثر، إلى السهولة في تحررهم من القوانين الفنية.

4 - كثرة السخف الذي يكتب، والانسياق وراء العبثية، والتعريش على التجريب، لدرجة أن رواد هذا النوع الشعري الجديد، ومنظريه، يقرون بذلك!!

5 - عدم اتضاح مفهومها لدى الكثيرين، شعراء ونقاد، مما فتح الباب على مصراعيه، لكل ما يكتب الآن من سخف، بدعوى قصيدة نثر.

وهناك موقف يعيد أصل قصيدة النثر إلى الموروث العربي يقول د. عبدالعزيز المقالح «إن أساس قصيدة النثر هو الموروث الصوفي والإيقاع القرآني»! ويقول محي الدين اللاذقاني «ويمكن تلمس جذور قصيدة النثر في طواسين الحلاج وكتابات ابن عربي وخطابات النفري ومواقفه».

لقد أخرج بعض نقاد الغرب قصيدة النثر من الأنواع الشعرية ذات المستوى الإيقاعي، واعتبروها قصيدة دلالية أي يمكن لنا فحص مستوى الدلالة فيها، وهذا رأي جان كوهين في كتابه بنية الشعر الذي كان يفحص مستويات البنية قواعدياً وإيقاعياً وصوتياً، فلم يجد ميدانه في تجارب قصيدة النثر.

كانت بدايات قصيدة النثر، أو كما أسماها محمد حسن عواد – رحمه الله – (الشعر المنثور) على يده عام 1351هـ، بعد تجارب متعددة مع الشعر المرسل وشعر التفعيلة، من خلال قصيدة بعنوان (أيها الموت) يقول فيها:

أيها الموت!

أي بلاء أنت! تدع النفوس منسحقة كذرات الهباء؟

أي داهية خرساء؟ تنزل بالأرواح فإذا هي لا شيء؟

يا موت.

ها أنذا الآن، أحس وأفكر وأكتب وأنظم الشعر، وأتأمل الحياة، وأتمرد على نظمها عندما

أشاء، ثم أعانقها، أتغلغل في ملابستها، ثم أعيد الكرة عليها دواليك.

ولكن يا موت!.. أين أغدو بعد خمسين سنة، أو أربعين أو ثلاثين،

أو عشرين، أو ربما بعد عشر سنوات، وربما بعد أقل، وقد يكون هذا الأقل ساعات، أو لحظات؟

وأين يكون مصير هذا الغدو ومستقره بعد مائة عام أو مائتين..؟

أصحيح عند ذاك إن جسماً بشرياً «كان» في هذه الحياة؟

كان إنساناً يفكر ويحس، ويكتب ويشعر بالحياة، وتلابسه ويلابسها، ويتعمق في نظرياتها، ويطعنها في صميمها مرة، ويُكبرها مرة أخرى[5].

بل ويعلن موقفه صراحة من الشعر الجديد في كتابه الطريق إلى الموسيقى الخارجية فيقول: (.. وقعت ردة فعل على كثير من أنصار الشعر المقيد نفسه جعلتهم يشغلون بالهم - في قلق عصبي - على مصير هذا النوع الذي لم يعرفوا غيره بالعمل، ولم يعترفوا بوجود سواه في ثنايا التراث، ويصدقون - من كل قلوبهم - أن كل نتاج شعري يخرج على قوانين الفراهيدي، لا يعتبر شعراً لأن الشعر عند هؤلاء هو الكلام الموزون المقفى الذي يأتي على النسق الجاهلي وما تابعه من أنساق شاعت في الشرق الإسلامي العربي... وجرفت الوسوسة والتعصب بعض هؤلاء إلى إشاعة أن الشعر الحر دسيسة على اللغة العربية دبرها الاستعمار لتحطيمها)[6].

أما فيما يتعلق بفنية هذا الاتجاه فيقول (فيضان حركة الشعر الحر، في البلاد العربية كلها، جعل كثيراً من المحترفين، أو متسرعي الشهرة، أو المعجبين به من غير أهله، يستسهلون اقتحامه بنماذج مشابهة له في الشكل العام، ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر، ولا طبيعته، فلا إحساس بالموهبة ولا اعتراف بسلامة التخطيط ولا التفات للسمات الأصلية، ولا احترام لأصول الفن، وليس هناك غير الشكل، وغير الفوضى. فأما الشكل فلعلهم وهموا أنه هو المراد من (الشعر الحر).

وأما الفوضى فلعلهم زعموا أنها عملية تهريج مربحة يستطيعون أن يضللوا بها من لا يدركون الفرق بين الشعر الضوضائي والشعر السليم)[7].

والعبارتان السابقتان للأستاذ العواد تطرح أمامنا قضيتين، قضية الشكل الشعري وقضية مقاييس قصيدة النثر أو الشعر الحر، أو كما أسماها الأستاذ العواد الشعر المنثور.

أما قضية الشكل الشعري فهي قضية جدلية مترامية الأطراف أوجز الحديث عنها بما يأتي:

الشعر والنثر كلاهما تجربة إبداعية على السواء، بل وهما شريكان في جلّ الخصائص الفنية المكسبة لهيكلهما، هذا إن لم يكادا أن يتطابقا إذا استثنينا التشكيل الموسيقي الخارجي لبنية الشعر، وهو استثناء، حسبما أعتقد لا يمثل فاصلاً جوهرياً للتميز الشكلي للنص الأدبي كما أن تآلف التكوين لا يعد أساساً تأصيليا لطبيعة الأشياء.

الثبات لا يعني بالضرورة، التأكيد، بل يعني غالباً ألفة الممارسة للموروث المثبت، لذا تصبح قراءتنا للأشياء، ضمن ذلك المألوف قراءة مكررة، لتأكيد المثبت الفرضي، وأشكالنا الثقافية تنطوي تحت فئة ذلك النوع من الثبات، والأمر، كما أرى لا يمثل مزية، بقدر ما يمثل انسحاباً من ضوء حتمية التغير ورفضه، والشعر كونه شكل من أشكال الموروث الثقافي المثبت، سوّر منذ بداياته بحتمية الالتزام الشكلاني أثناء ممارسته (كل موزون مقفى)، وفي الميراث التنظيري للثقافة العربية

الشعر هو أولا شكل، ويعرفه ابن طباطبا بأنه (كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه محدود معلوم.... إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء

الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه)

ويعرف أبوحيان التوحيدي في مقابساته الشعر: (كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متوازنة، ومعان معتادة، ومقاطع وفنون معروفة).

فالشعر كلام (مقفى موزون) هذا هو الإطار التقليدي الشكلي الذي يحول أي كلام إلى شعر، لكن هل هذا يعني إنه مقياس أوحد لتحويل أي كلام إلى شعر.

إن الشكلانية كانت أهم مسوغات العداء نحو قصيدة النثر، إذ إن تمردها على سلطة الشكل كان يعني تمرداً على الموروث الثقافي العام لذاكرة العرب، وهو يعني كفراً مباحاً للإيمان بالمرجع الأول، الذي كان يمثل للعربي القديم دستوراً غير سماوي يتهيكل داخله ويمثل أبعاد هويته ومستويات بنيته الفكرية . فالشعر كان الشكل الأدبي التعبيري الأوحد للمجتمع العربي قبل الإسلام، وحتى الأشكال النثرية التي كانت تتواجد باستحياء، لم تكن تمثل بصورة رسمية كتابة فنية، باستثناء سجع الكهان، الذي كان يقترب من مركزية دينية أكثر من مركز الفن الإبداعي، كما كان يعتمد في نشأته على خصوصية سيميائية، لذا نستطيع أن نعتبره إلى حدّ ما كتابة فنية مستقلة الهوية، لقصدية الصنعة، فكل عمل مقصود هو فن، وحتى بعد الإسلام، ونزول القرآن لغة الأنموذج الأعظم، الذي وضع وجهاً لوجه مقابلة مع صياغات الشعر كأنموذج متداول للثقافة العربية في ذلك الوقت، وبما أن القرآن معجزة لغوية استثنائية غير مهيكلة الماهية، وقف مهرة اللغة وخبراؤها متحيرين في تنظير ذلك الأنموذج، ففي البدء قالوا أنه شعر، مع أن اللغة الفنية للقرآن تخرج عن إطار الموسيقى الخارجية المقصودة (الوزن والقافية) فلماذا صنّف القرآن

كشعر رغم خروجه عن إطار الموسيقى الخارجية؟، لأن الشعر هو غير ذلك الإطار أو قل الشعر قد يكون بدون ذلك الإطار، فالصنعة الفنية بقيمها الجمالية المختلفة ذات المستويات المتعددة كتجربة وأثر وصياغة فنية محكمة التنسيج الداخلي وهي من علامات الشعر، هي التي دفعت العرب لتشبيه القرآن بالشعر، أما وصفهم الآخر له بالكهانة فعائدة إلى خروج القرآن عند تحليلهم لمقاييس التطابق المقوننة على إطارية الموسيقى الخارجية وهذا ما جعل العرب يبحثون عن نوع من الكتابة الفنية المصنعة لقصدية، لينسب له القرآن يجمع خصائص الشعر ولا يمثله فكان سجع الكهان، ولعل موقف كفار قريش من القرآن منذ البدء، موقف يتعلق في ماهية التصنيف الشكلي لهذا الكلام الفني، بالمقارنة للقوالب الفنية المعروفة لديهم وهو الشعر.

لا شك أن خارطة الشكل الأدبي للشعر مثلت مكانة ثقافية عند العربي القديم، حتى في عصر العلوم الكتابية والفلسفات المترجمة وطغيان الكتابة الفنية النثرية على مساحات الشعر، لأن الشكل الأدبي للقصيدة عند الشاعر كان يمثل أصلاً ثابتاً محرماً مساسه، ولعل ذلك كان المسوغ الأوضح لعدم تأثر العرب رغم ترجمة الفلسفات الأجنبية بأنواع الشعر الإنساني عند الأمم الأخرى مثل الشعر الملحمي والقصصي، لذا واكبت حركات الثورة على شكلانية الشعر رفض بل عدّت في كثير من الأحيان خروجاً عن الدين، ونلحظ أن شعراء التجديد الشكلاني للقصيدة العربية في العصر العباسي هم المولدون، ولعل انفصالهم العاطفي عن تاريخ القصيدة كموروث خاص لانتمائهم هو الذي خلق داخلهم جرأة التجديد الشكلاني، لأن الشاعر ذا الأصل العربي رغم مشاركته في التجديد الفكري واللغوي للقصيدة لم يجرؤ على المساس بشكلانية القصيدة، كما نلاحظ عند أرباب التجديد من العرب كأبي تمام والمتنبي.

والحقيقة أن التجديد الشكلاني للقصيدة العربية واكب منذ البدء مظاهر الحضارة الفكرية للعرب، وشيوع ظاهرة الغناء والفنون الموسيقي، وتطور الفنون النثرية كالمقامات والرسائل وتعدد للقوافي والأوزان في الشعر العباسي، فظهرت المخمسات والرباعيات والمسمطات والموشحات وترنيمات الشعر الصوفي والزجل، وهذا التجديد مثّل حركة نهضوية للثقافة العربية الذي قبله المجتمع العربي القديم، وإن استفسرنا في ضوء هذا القبول عن الحركات المناهضة لثورة التجديد منذ منتصف العصر الأموي التجديد اللغوي، لقلنا هو أمر طبيعي في ظل بروز اتجاه تجديدي أن يكون هناك تواجد قوي للاتجاه المضاد، وكان الاتجاهان يسيران جانباً بجانب، أو قل كل منهما يكفل للآخر حرية تواجده والتصرف فيه، وهذا ما نلمحه من قول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء فيقول: (ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه)[8].

وحقاً إننا نجد في موضع آخر من الكتاب ذاته تحيز ابن قتيبة للمنهج القديم فيقول (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين)[9] ولعلني أزعم أن لا تعارض بين القولين، ففي القول الأول يعرض ابن قتيبة مسألة قبول التيار التجديدي الجيد وهذه رؤية موضوعية (عين العدل) لناقد فهم مضامين جودة الإبداع الشعري خارج تأطرية المنهج القديم أما القول الثاني فهو تعبير عن عقيدة ابن قتيبة، فالشعر بشكله التقليدي يمثل للعربي تاريخاً وحياة بل هو جزء من أسطورة الوجود العربي، وكان الإيمان بالتغير أو الدعوة له تعني خيانة قومية لميراث الأمة.

ومع بدايات النهضة العربية العلمية والإعلامية والنكسات

السياسية واحتلال فلسطين كل تلك الأمور كانت تلزم صياغات شعرية جديدة تتناسب مع مضامين التعبير الفردية والقومية، ومفاهيم التحرر من قيود الظلمة والجهل، إن فكرة التمرد على الشكل الشعري لم تكن تعني خصوصية العداء للشعر كميراث وتاريخ، بل أحسبها كانت تعني التعبير عن رفض التقوقع والتمحور حول منطقة بعيدة عن مفاتح التطور، وهو رفض يشمل كل رموز ذلك التقوقع، فسافر المبدع العربي خارج نطاق خارطة الشكل التقليدي إلى ذوات الأشياء، بحثاً عن مساحات تستقبل الكونيات الجديدة ومتغيراتها وتمظهراتها ومواقفه الحيرى بلا قرار أو فهم منطقي للموجود، لقد أراد أن يذّوب التمحور بالانفتاح حول ذاته ليعلن اكتشافها، أراد أن يفتت بنى المألوف بمعول استفسارات لماذا وكيف حتى وإن بدت سخيفة وساذجة ومحرمة ومفجعة ومقززة أحياناً، لكنه هكذا أرادها، أراد أن يؤمن بعقيدة هو من يصنعها لا أن تفرض عليه لمجرد مسوغات النسل والسلالة والتاريخ والموروث، وهو من أجل ذلك انطلق باحثاً ومجرباً وعابثاً. - أليس العبث خطوة المفتتح؟ - لأشكال تتسع لمواقفه وتجاربه وتساؤلاته الوجودية حيناً والملحدة حيناً آخر، وموقفه موقف طبعي يتكرر مع مراحل التطور الحضاري للإنسان، بل يجب أن يكون طبعياً، لأن خلاف ذلك هو مؤشر الجمود والتخلف،وهذه الرؤية يعرضها لنا الدكتور عبدالقادر القط في كتابه الشعر الوجداني فيقول، («ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة فقد كان من الطبيعي أن ينشد الشعراء بعض الأطر الجديدة التي تتناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم الحضاري للشعر والفن. وهكذا بدءوا يتجهون إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط، وبروافد أخرى مما قرءوا في الشعر الغربي الحديث»)(10).

ثم يقول: («على أننا لايمكن أن نهون مع ذلك من شأن ما تم في

الشكل من تجديد، إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة وفتح الطريق أمام ألوان التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من الصيغ الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم)[11].

ونحن نقف إزاء هذا القول علينا أن نتذكر أن التجربة الأدبية لم تعدّ انعكاساً للموجود أو تآلفاً مع الموجود بل أصبحت عملية إبداعية، تقوم على تعمق المبدع داخل ذاته والتبحر ضمن اللامنتهى من طاقاته ورغباته المكنونة، التجربة الأدبية هي كشف للإنسان الرمز والحيوان الرمز والملائكة الرمز الذي يقبع داخل الأنا والمؤلف للموقف والرؤى المنفصلين عن الذات كوجود والذات كتصور خارج ماهية التنميط، الانفصال الذي يمنحه المقدرة الفنية وانتقال الأثر الفني من الذات إلى مركز الخلق الأدبي والابتكار كما يذهب أليوت، وكلما شعر المبدع أن لا مقصات تقلم أظافر أصابعه، تصاعد إبداع تجربته وليكن حراً حين الصعود أن يذهب إلى الجنة أو الجحيم.!

ومن هنا تعددت الأسباب التي خلقت لنا وجود الشعر الحر أو قصيدة النثر ومن تلك الأسباب:

1 - ترجمة الشعر الغربي، دون وزن أو قافية مع احتفاظه بكافة خصائص الشعر من وحدة عضوية وخيال وموسيقى وحدة انفعال والقدرة على إنتاج الأثر الفني خارج إطار الموسيقى الخارجية.

2 - طبيعة روح الشاعر العربي المتمردة على كينونة شكل أحادي للشعر مفروض من خلال الوزن والقافية.

3 - التحرر من وحدة البيت والقافية والوزن الخليلي، وهذا في ذاته كان يعني للشاعر الجديد الجموح نحو اللامنتهى من طرائق التعبير.

4 - مرحلة الضعف والانحطاط الذي مر به الشعر العربي.

5 - ظهور النظريات اللغوية والنفسية وتداخل جماليات المعارف الإنسانية.

6 - تطور النثر الفني ذات كلية الوحدة العضوية كالقصة والمقال.

إن الإبداع الأدبي هو امتزاج بين الذات والموضوع، ولا يكمن في الهيكل العام، بل في مجموع العلاقات والدلالات والقرائن والارتباطات المتشابكة من خلال اللغة والعاطفة والصور والموسيقى المؤثرة والصياغة فهي التي تخلق الكائن الذي نراه ونشاهده ونتصافح معه أو نتخاصم من خلال القطعة الفنية، إنها فاعلية النص التي تمنحنا انفعالية الأثر وصدقه (عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة من الأدب صادقة) كما يقول ألدوس هكسلي،وتمنح فاعلية النص أصالته، الأصالة (هي التي تطبع الأدب بطابع الذات،وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير)[12].

فالشكل الشعري هو كيفية بناء وتنسيج داخلي لخلية تكوين لمجموع العلاقات والدلالات والقرائن والارتباطات وكيفيات اندماجها وتفاعلاتها وآثارها، أو كما عبرّ عن وظيفة الشكل أدونيس، بقوله: إن الشكل (أولاً كيفية وجود أي بناء فني وهو، ثانياً كيفية تعبير أي طريقة... لهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى الحرية... ليس الشكل مجرد وزن وإنما هو نوع من بناء لهذا يبقى ككل بناء قابلاً للتجديد والتغير.. لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل وهي جاهدة أبداً في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة،بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل...)[13].

إذاً أدرك العواد رائد التجديد الشعري بأنواعه أن الشكل الشعري

ليس إلا طريقة نظم للعلاقات الصوتية الموزعة وفق استراتيجية ما لخدمة طريقة انفعال موجه، وأن التفعيلة هي أساس الشعر، وليس المنظومة المشكلة من خلالها، وهو يقول: (لأن الخليل هو مبتكر الأساس الذي يقوم عليه بناء الشعر الحر وهي التفعيلة).

والقضية الأخرى التي يطرحها العواد، خصائص قصيدة النثر، فنحن نتفق إجمالاً، أن ليس كل نثر هو شعر، لذا فهناك ضوابط وحدود للتفرقة بين النثر وبين الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

وقد حدد النقاد الأسس الفنية لهذا النوع من الشعر وهي:

1 - قصيدة النثر نوع شعري مستقل.

2 - عقلانية التجربة الشعرية في هذا النمط من الكتابة الشعرية، وهي بذلك تصدر عن تنظيم واع لفاعلية التجربة.

3 - الوحدة العضوية وهي خاصية جوهرية لقصيدة النثر،وسمة من سمات النثر.

4 - حرية الشاعر في اختيار الأشكال التي تحتمها عليه طبيعة التجربة..

5 - الجملة الشعرية هي الوحدة في قصيدة النثر، فهي خلية منظمة، تشكل جزءاً من كل أوسع، ذي بناء مماثل.

نجد هنا أن الجملة الشعرية في قصيدة النثر هي معادلة للبيت الشعري، فهي على أشد ما يكون من التنظيم، وتشكل أيضا جزءاً من كل أوسع، وبالتأمل قليلاً في «ذي بناء مماثل» من حيث تنظيم الخلية (جملة كانت أم بيتاً) نجدهما لا يختلفان إلا في الطول والقصر فقط، بينما في البيت الشعري، نجد أن ما يميزه هو وجود الجمل الشعرية في حشوه، والتي تختلف في طولها وقصرها داخل بناء البيت الشعري، فهو أشد تنظيماً وصرامة في هذه الناحية.

6 - عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، يخلقه الشاعر بوصفه مبدعاً، ويتجلى في التوازي والتكرار والنبر وحروف المد وتزاوج الحروف. والكلمات هنا، بجرسها وعلاقتها النغمية والبصرية، تعكس التجربة للأذن والفكر معاً. تأتي هذه الخصوصية من كونها حالة احتمال مسيطرة على الشاعر في برهة بعينها أثناء لحظته الشعرية، تتماوج حسب قوة انفعاله وتأثيرها في هذا الانفعال.

7 - التوهج والكثافة، مما يفرض تجنب الاستطراد أو الإيضاح والشرح، مع اعتمادها على الإيحاء[14].

كما يفرق أدونيس بين الشعر والنثر بفروق يذكرها وهي:

1 - أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين إن الاطراد ليس ضرورياً في الشعر.

2 - وأن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة،ولذلك يطمح أن يكون واضحاً. أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته.

3 - النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر هي نفسه فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه)[15].

ولم يكن الشاعر السعودي متزمتاً تجاه التيارات الشعرية الجديدة،بل مرحبا بكل جديد، ومجرباً إياها، وقد أسهم في خلق مرونة هذا الاستقبال والاندماج والمشاركة والتأثر طبيعة المجتمع السعودي المفتوح وخاصة في إقليم الحجاز مصدر التجديد وطبيعة المبدع السعودي الذي لا يحصن فكر بتعويذات التقوقع حول الميراث، فهذا الشاعر عبدالله القرشي يبين لنا موقفه من التيارات الشعرية الجديدة وهو يقول: (ولم يكن

اتصالي بحركة الشعر الحر غريباً عليّ أو متعارضاً شكلاً مع اتجاهاتي، فقد تخليت، كما قلت، عن القافية ذات الجرس والرنين وفي كثير من قصائدي الأولى اتجاه إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة، ثم اتجاه عفوي إلى الاستطراد الشعري غير الملتزم بتحكم القافية وإلى الانتقال في القصيدة الواحدة من بحر إلى آخر أحياناً، مادام أن الموسيقى تظل متماسكة ولا تتأبى على هذا الانتقال)[16].

ويقول أيضاً: (واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدر له البقاء لأنه أقدر - في أغلب الأحيان - على الرمز من بعض الشعر العمودي وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي، فكلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها)[17].

ونلحظ أن المنهج الابتداعي في الشعر السعودي كانت فاتحة التجديد الشعري على مستوى الشكل والمضمون، ويعرف الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين المنهج الابتداعي (هو إشباع الشعر بالتفكير والتأمل، وتوسيع أفقه بالخروج عن المنطقة الوجدانية البحتة، التي لا تخاطب إلا القلب وحده، والتي تظهر بسيطة هادئة. والقلب ليس هو كل شيء في الإنسان، بل هو قوام الجسد، فهناك (العقل) الذي لا يحسن بالشعر أن ينسى مكانته من الإنسان، وأن في إشراقه في عالم الشعر ارتقاء بمستوى الشعر نفسه،... لهذا تفتقد مناجاة (النجوم) و(الكواكب) والحديث عن (الأفلاك) وتحليل الغرائز، وفلسفة الحياة، وتقرير النظريات السلسة، تفقد كل هذا في غير شعر الابتداعيين، إذاً فهذا هو المفتاح... الذي يجعلنا قادرين على دراسة آثار الشعراء المجددين، ومن هذا النوع الممتاز، وتطبيقها على مذاهب الشعر الجديد)[18].

ونستطيع أن نستنبط من قول الأستاذ أبو مدين خاصية هامة من

خصائص الشعر الجديد بما فيه قصيدة النثر، وهو دخول العقل في تنظيم التجربة الإبداعية بصورة واعية، العقل الذي يفرض توصياته في كيفيات البناء، والتنظيم من خلال المقطع الصوتي والتشكيل التصويري ومنحنى الجملة الشعرية وتموضعاتها، والتعامل مع الفكرة كحالة جدلية حية مقتطعة من جسد التجربة متنامية الرؤى مفتوحة القياس غير مضبوطة بفقه مرحلي أو مقوننة أو مشكّلة بملامح خاصة. فالشعر الجديد يصنع رؤية.

لكن هذا لا يعني أن التجديد لم يقابل بتيار مناهض، بل كما كان هناك تيار تجديدي متحرر في المقابل كان هناك تيار تقليدي، وكانت الساحة الأدبية سجلاً زاخراً لمعارك عنيفة بين الطرفين،الجديد والقديم، وأقتطف للدلالة على هذه القضية وصف الدكتور عبدالله العوين لكلا التيارين.

التيار القديم وهم (فئة مغتربة في الماضي مسافرة فيه إلى الأبد، عكس الحاضر وضد دورة الزمن وسير الحياة، فوجدانها قديم، ونغمها ذو رنة معتقة.. تتوقف عند هؤلاء، دورة الحياة فلا يتلفتون إلى من حولهم ولا ينصتون إلى الأصوات الشعرية الجديدة، بل إنهم ليسرفون في إنكار هذا الواقع الشعري الجديد فيذهبون إلى لوم أصحابه والشماتة بهم والحذر مما يجيئون به، وربما عده بعضهم لوناً من الخروج السافر على قيم الشعر، وعلى موروث العرب التراثي والثقافي... إذاً هي فئة لا تعطي الحياة جديداً، ولا تقبل منها الجديد، وربما كانت مشاكسة له، مجتهدة ألا يصل هذا الجديد إلى الناس، خوفاً منه وبرما به، وقلقاً على مخزونها المحنط في متحف الذاكرة).

أما التيار الجديد (فهم المغتربون في المستقبل الذين لا يرون في الماضي إلا إضاعة للجهد، وإنفاقاً للوقت في غير ما يحسن أن ينفق فيه،

وإهداراً لكرامة العقل بترداد مقولات تجاوزها الفكر الإنساني وبنى عليها ووصل إلى نتائج جديدة،... فهم استشرافيون رؤيويون يفيدون من رائحة المطر على أنه بعث للحياة، ومن صوت الريح ودمدمتها على إنها إشارة أبدية ضد السكون، ودعوة للتغيير والرحيل المزمن إلى مدن الشمس والضوء بعيداً عن العتمة، والقديم لديهم ظل والسامري في وجدانهم حداء، يحمل رائحة العدم، والموسيقى العتيقة في الشعر اعتقال من سجان تعود التلذذ بحبس محبيه وتعذيبهم بهذا اللون من الموسيقى المقننة، والقواعد النقدية التي ينظر بها القدماء إلى النص اقتداء أعمى لا مبرر له، إذ فيه إلغاء لحدس العقل وتعطيل لملكة التفكير، وإرغام على التأسي،... وليس الحاضر عند هؤلاء المسرفين في استشرافهم المستقبل إلا عكازة صغيرة حانية للقفز بها إلى مدن الحلم، وتباشير الغيب، والكشف الجديد، ومثلهم المتغير غير المستقر، ممن يقوم مقام هذه العكازة المستشرفة ربما يكون ميشيل فوكو، أو رولان بارت أو سوسير، وربما كان مثلهم قياسيا في فترات مرت إشارات العكازة إلى علامات الطريق الجديدة ثم انحسرت، سارتر وبفوار وقبلهما البيركامو، وربما كان إليوت وربما كان - أبعد مدى في ذاكرتهم - بودلير في أزهار الشر، وفولتير وجي دي موباسان.

والفئتان لا تلتقيان في شيء فالأولى مولية في الماضي والثانية ميممة شطر الآتي، وكثيراً ما يتداكان ويتعاركان دون أن يكشف كل فريق عن وجهه أو يستقبل الخصم خصمه، ربما وجلاً، وربما حياءً، وربما حذراً من استشراء هذا الخصام إلى كل شيء. إذ إن الفرقة لا تقف عند الذائقة الإبداعية قدر ما تكون هذه الذائقة صورة واحدة واضحة لهذا الخلاف الواسع العميق الذي يشمل الفكر والحدس والموروث والانتظار)[19].

خصائص قصيدة النثر في الشعر السعودي

عندما هممت بتحليل خصائص قصيدة النثر في الشعر السعودي، وضعت منهجاً لذلك، يقوم على الآتي، الخطوة الأولى تقسيم شعراء قصيدة النثر إلى ثلاث فئات، فترة الثمانينات الميلادية، فترة التسعينات، فترة ما بعد التسعينات، ثم جمعت القصائد وفق التقسيم السابق، والخطوة الثانية تحديد محاور دراسة النصوص لاستخلاص خصائصها الفنية، وكانت تلك المحاور هي، البناء الفني، المعجم الشعري، الصورة الشعرية. ثم تطبيقات لبعض النماذج. وأدخلت نموذجين شعبيين ينتميان لقصيدة النثر.

وما لاحظته أثناء قراءتي لمجموع النصوص التي جمعتها للفئات الثلاث، التشابه الذي يكاد يتطابق في نصوص الفئات الثلاث، سواء على مستوى البناء الفني وأقصد هنا تأليف الجملة الشعرية وتقطيعاتها أو على مستوى المعجم الشعري ولا أقصد به التكرار اللغوي، بل الترادف الذي يولد عند الفئات ذات مستوى الإيحاء، باستثناء اختلاف الصورة الشعرية، وإن كان الاختلاف في صياغتها لا يعني الابتكار، إنما نسبية تغير جهة الرؤية للشيء ومساحة تظليله المساهمة في إزاحة بقعة الضوء عن مركز إدراك المبدع وقدرته على التكوين عن طريق الاقتباس أو الاختزال أو المزج بين المتضادات أو المتقاربات، وخلق لحظة شعرية غير اعتيادية، وإجمالا أعني النضوج الفلسفي للمبدع.

إذا قرأت مجموع من نصوص قصائد النثر للفئات الثلاث، دون أن تعلم تاريخ نشأتها، تظن أن جميعها ينتمي لفترة زمنية واحدة،وهذه مسألة مهمة، إذ يعني هذا الأمر أن قصيدة النثر منذ منتصف الثمانينات وحتى وقتنا الحالي كانت تتحرك حول ذات المركز، ولعلني أطرح جملة من التخمينات لهذا الأمر، وتظل مجرد تخمينات لا يقينيات أستنبطها وفق استقراءاتي، أسهمت في تجميد حركية قصيدة النثر نحو أفق النضوج

وهي،

- استمرار تبعية الشاعر السعودي لرموز التجديد الشعري، واستسهال تمثيل دور المقلد لرواد قصيدة النثر وبذلك حجّم امتداده فوق رقعة شطرنج أولئك الرواد، والتقليد والتبعية هما أثران للجهل بثقافة التغير وكيفية الاستمرار في بناء تطوير العملية الإبداعية والقدرة في إيجاد تحولات الأنظمة القارة على مستوى التكوين.

- التجديد الإبداعي يقوم على ثلاثة محاور، رفض النظام القار، التعامل مع النموذج المجرّب جماعياً بآلية المحاكاة والاقتداء، ثم خلق النموذج الخاص للتجربة الإبداعية، وأقصد بالخلق هنا التميّز، وشاعر قصيدة النثر ظل يتعامل معها وفق المحورين الأوليين، الرفض والتجريب، وهذا ما قولب تجربته داخل دائرة التشابه مع الآخرين وأفقده تحقيق نموذجاً متميزاً لتجربته التجديدية ونفى ما بنى عليه تمرده للقديم، أي صناعة فردانية خاصة كمؤهل إنساني له.

- شاعر قصيدة النثر يحمل صوت رفض ولكنه لا يملك رؤية أو فلسفة،والشعر الجديد كما يقول أدونيس: (رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي إذاً تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها)[20] إنه التمرد على نظام الأشياء ومفهوماتها، والتمرد يختلف عن الرفض، فالرفض صوت للتواجد والرفض لا يلزم التغير والتكوين المختلف، والتمرد فعل تغيير، الرؤية التي تجعل الشاعر فناناً وفق فلسفة جبران أي عميق الإدراك، والرؤية كما يعرفها ابن خلدون (مطالعة النفس لمحنة من صور الواقعات مقتبساً بها علم ما تتشوق إليه من الأمور المستقبلية).

- تطفل أنصاف الموهبة نسّاخ القوالب الجاهزة لقصيدة النثر، وكتّاب النثر

الفني على مائدة قصيدة النثر، حتى أصبح الوضع كما يصفه الشاعر العربي محمود درويش «إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء العرب».

ويقول عبدالمعطي حجازي (إن القدرة على فرز الشعر الحقيقي من غيره أصبحت محدودة لعدم وجود الكفاءة الطبيعية التي يمكن بها التمييز بين الباقي والزائل... إن القارئ الآن تم تضليله حيث يجد مفارقة بين ما يقرأه عن الشعر والشعر ذاته كما إن معظم الشعراء الذي ترشحهم له الصحف أو التلفزيون يكتبون شعراً رديئاً قد يصرفه عن الشعر كله).

- غياب الثقافة الفنية المتعلقة بعلوم الشعر خاصة والمعارف الإنسانية عامة، وهذا الغياب يسهم في تحجيم مستوى فنية قصيدة النثر ويعيقها عن تطورها والتحليق نحو أفق التميز.
- غياب النقد الموجه لهذا النوع من الشعر، للإسهام في تطوير فنياته، ولا أقصد النقد الموجه أي الرافض له، بل المفعّل لتطويره.

أما إذا أردنا أن نعرف مفهوم تجديد النص الشعري عند الشاعر التجديدي فهو يعني بالنسبة له (هدم للقديم وتأسيس للجديد، وهي كتابة مختلفة ترسم النفس وتصور العقل، وتحدد شارات الآتي، وتكسر كثيراً من قيود العقل ومن قيود الانسياق الكتابي ومن موازين الفن.

النص عندهم مغامرة يومية مختلفة، تسبر المجهول في الكون والحياة وتخربش بكتابة متمازجة مع العقل والنفس والروح الإبداعية التصويرية على قيم الحاضر، وجماليات الموروث، رغبة في الكسر أو البعث والإحياء)[21].

وقفات مع نماذج من قصيدة النثر

1 - البناء الفني لقصيدة النثر

(كل ما في الطبيعة هو إيقاع ووزن)

- فيكتور هويجو -

تتحرر قصيدة النثر عن سلطة النظام الموسيقي التقليدي للقصيدة (الوزن والقافية) وتكتفي بموسيقية السطر الشعري أو الجملة الشعرية وكلتاهما تعتمد على تقنيات فنية عدة لنسج منظومة الموسيقى التي تشكل في النهاية نمطاً خاصاً من الموسيقى، وقصيدة النثر - أيضاً- نظام موسيقي لكنه يظل في تكوينه ذات خصوصية، (موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة)، كما يذهب أدونيس، ويصفها لنا حسين عفيف (الشعر المنثور هو الذي يتحرر من الأوزان الموضوعة؛ ولكنه لا يجنح إلى الفوضى، بل يسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة، ومن نسيج واحد أوزان تتلاحق في خاطره، ولكنها لا تطرد؛ غير أنها برغم وحدتها تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية الهارمونيا واحدة...)[22] قصيدة النثر (موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، مرن وحار كي يتكيف مع حركات الروح الغنائية وتموجات الخيال ورجفات الضمير) كما يقول بودلير.

وأصحاب قصيدة النثر يرجعون موسيقى هذا النمط الكتابي إلى (إيقاع داخلي) ينبني على تقنيات مختلفة تخلق للقصيدة نظاماً إيقاعياً خاصاً قائماً على أساس تكراره واستعادة بعض العبارات والكلمات والصور بأشكال مختلفة، مثل تكرار كلمة بعينها، وعودة لازمة معينة على مراحل منتظمة، كما نجد في قصيدة (خالد باطرفي) حيرة، يقول:

ربما كنتِ نوراً.. ربما كنت ناراً.. لست أدري

ربما كنتُ بعثكِ.. ربما كنت بعثي.. لست أدري

وفي نهاية القصيدة يقول:

أنت يا متكأ الجفن الذي امتد سهره.. وملتقى الدرب الذي تاه دربه.. وجوى العاشق الذي طال سهده.. تمتطين النور وتنفثين النار.. وأنا فيكِ يا وصالي

لم أعد.. لم أعد.. لم أعد أدري

والتفكير بمقاطع البداية في الخاتمة والسماح عبر هذه الوسائل للفكرة الشعرية أو الرؤيا التي تسود المقطوعة بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، مشددة على وجود بنية دورية داخلية فيها وقد يوظف البناء السردي أو الدرامي المكتوب بطرق وأشكال معينة لخدمة هدف من هذا النوع. ومن هذا النوع قصيدة (قيصر محتضراً) للدكتور غازي القصيبي:

يا صاحبي!

حاربت ألف مرة

دخلت ألف معركة

عانقت الآف السيوف

والسهام... والرماح

لكنني

ما خفت طعم التهلكة

إذ كنت أنت صاحبي

يا صاحبي! هزمت ألف مرة

لكنني لم أدر ما الهزيمة

وعدت بالصمود.. والعناد.. والعزيمة

أختطف النصر من النهاية الأليمة

إذ كنت أنت صاحبي

وقصيدة لست لوركا لحمد الفقيه

لست لوركا

وكأنه كان آخر من ذرف على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت الصليب

لا غالب إلا الله...لا غالب إلا الله

وعسى أن يقع حافر على حافر ليمر دم إثر آخر

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي، الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف

خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة

المياه التي ثلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

الماء الذي تنخره الحسرات

لست لوركا

لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه

تعتمد قصيدة النثر على تفاعلات الموسيقى الداخلية، وهي بذلك

تحرص على إيجاد كل تقنيات هذا النوع من الموسيقى عند تشكيل السطر الشعري أو الجملة الشعرية، والموسيقى الداخلية تعتمد في تقنياتها على جملة من الفنيات، كالتكرار والإزاحة الدلالية والتوازي وحروف المد وتزاوج الحروف. والكلمات، بجرسها وعلائقها النغمية والبصرية، تعكس خلفية الحالة الانفعالية والاقتصاد الأدائي، والانفتاح الدلالي، والتجانس والتنغيم وصيغ المشتقات والتقطيع والتركيب الصوتي من خلال التقابلات الثنائية، الإيقاع الصاعد مقابل الإيقاع الهابط، ونلحظ هذا واضحاً في نصوص (صالح الحربي):

قلب نقي

أنامل رقيقة طويلة

رجل تقي

تغتابه تقاليد القبيلة

طفل شقي

يمارس فنون ...

لحن شجي

يتغنى به عاشق صعلوك

بجوار

قبر القتيل

وهذا ما ينتج في قصيدة النثر النغم الوترية الممثل الأقوى لموسيقى قصيدة النثر ويعرفها التوحيدي بأنها (استحالة الصوت من نسبة سريعة إلى نسبة غير سريعة المقاطع ومواضع استراحات الأنفاس مع تمام دور من أدوار الإيقاع، كما يعرف الإيقاع بأنه (فعل يكيل زمان الصوت بفواصل

متناسبة متشابهة متعادلة) والإيقاع هو ناتج حالة انفعالية مدركة من قبل المبدع،يمارس دوره الباطني من خلال تفعيل التأثر بين البنى اللغوية المنتظمة وفق نسج إيحائي مخصوص يعمد إليه الشاعر، كما نجد في قصيدة (اللثغة) حزام العتيبي.

بحارة مهاجرون في الصدى... وبيتك الصغير يا حبيبتي

ملطخ بالليل والحجر..

وكفي الأنيقة المعذبة ترتل التاريخ والمطر.

ترتل التأويل والسفر..

هنا.. هنا.. يكون البدء والسرير..

وطابع البريد..

جمرة معتقه

في حلقك الجميل

قنبلة مؤجلة..

فما الذي ستسألين؟!

كراسة ممزقة..أم خاتما من العقيق؟

هنا.. هنا.. نهر من الجنون - يصاب بالدوار - يصاغ بالنشيد.

ما الفرق يا قصيدة الجنون؟

بيني وبين من يشاهدون؟

تنورة قصيرة و... صغيرة ويستوي المعذبون..

وعندها يكون يا صديقتي ليل ولا يكون.

أرض ولا تكون.

وتنجب الأطفال والجرائد المعلقة..

يكون ولا يكون.

وللإيقاع أنواع، فهناك الإيقاع الصوتي، والإيقاع البصري، والإيقاع الإدراكي، والإيقاع الصوتي في القصيدة التقليدية تمثلها الموسيقى الخارجية للأنظمة الصوتية للحروف، أما الإيقاع البصري فيتم من خلال التنضيد الذي يتم من خلال البيت الشعري المشطور مع القافية المتكررة نهاية كل بيت، والإيقاع الادراكي، يتم عن طريق الصيغ اللغوية والصور الشعرية وجمال الفنون البيانية، أما على مستوى قصيدة النثر فنلحظ الإيقاع السمعي والبصري من خلال الاعتماد على بعض البنى الصوتية للحروف والتقسيمات اللغوية مثل التكرار المقطعي من خلال ترتيب صوتي خاص للشاعر، من خلال التكرار اللفظي، لإضفاء روح الغنائية لقصيدة النثر، ونضرب مثلاً لذلك قصيدة (انطفاء عريض) لأحمد العرفج:

قاماتنا..

أطرافنا...، أحوالنا

أشعارنا.. تزن الفراغ

رزانة

من ها هنا لغة المطر! يا أيها القاموس جئناك..

انتطرنا

والهوى لا ينتظر

أحلام الشجر!! حدثني عنها ياعمر

لا تبق من سهو الكلام

ولا تذر مطر سفر... عمر ظهر

أما الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر أو ما نسميه بالإيقاع الإدراكي، فيعتمد على المتناقضات، الذي يفجر ديناميكية قصيدة النثر العدم والسكون، الجمال والقبح، الشر والخير والتناقض هنا يمثل سمة من سمات قصيدة النثر، القائمة على التمرد على الرؤية نحو نظام الأشياء، وتفكيك الأنظمة الثابتة ومحاولة إعادة صياغتها من خلال تمنهجها مع الضدّ،وكأن لسان حالها يقول لا تعرف الثوابت إلا بإدراك المنفيات، وهذا ما يمنحها غموضها وسرياليتها، («أن شعر الحداثة – في أغلبه – يستمد رؤيته من العالم الباطن للشاعر، ويرسم صوره برموز العقل الباطن أو بدلالات جديدة للألفاظ، وبتراكيب غير مألوفة للجمل، وبقدر قليل أو كثير من الإبهام الذي يحتمل أكثر من تأويل، ويمكن أن ينسب بعضه إلى التجريد أو السريالية في بعض الأحيان»)[23]. كما يقول الدكتور القط، ولعلني أشير إلى قصيدة إلى أبي (أحمد الملا) ممثلة لهذا النوع:

شموع تفتقد الغرفة لذعة سوادها.. لذعة تمنحها

بعض الظلال الأخف وطأة من البياض الشاحب..

شموع؛ تشيل الهالك من الصمت توسع له شقاً في

النافذة...

شموع؛ ربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من

الشق وتنفض ما تراكم، تحرك الأوراح وما شف في

الأعين على جدرانها؛ الغرفة الزاحفة في بياض؛ لم

يتغضّن أو يأسى لما يحدث.

إن خصوصية التركيب الموسيقي الداخلي التي يتعامل معها الشاعر في قصيدة النثر أوسع من مجرد هوية ذات علاقة نحوية، إنه يتعامل مع تلك العلاقة كقدرة خلق كائن حي من العدم، فالتركيب علائق متشابكة من الجمل التوليدية التي ترتبط بالصورة الذهنية الأولى للمعنى مصدر إنتاج صورة فونولوجية منظمة الهدف، ثم الجمل التحويلية، وعملية التحويل في بنى العلائق النحوية تقوم على عناصر منها، الترتيب وهو ما يقوم على تقديم مورفيم أو تأخيره لقصدية مخصوصة، وهي تعتمد على مهارة انتقال مورفيم من موقعه الأصلي إلى موقع جديد لتفجير إيحاء مخصوص (فالكلمات تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس) كما يقول عبد القاهر الجرجاني، كما أن الزيادة والحذف والحركة الإعرابية والتنغيم، كل تلك عناصر عملية التحويل لعلائق الجملة النحوية التي هي مصدر من مصادر الإيقاع الادراكي في قصيدة النثر، ونستطيع أن نطرح مثالا لذلك قصيدة (هذيان) لأحمد العرفج:

هنا لقاء..

هنا ذكرى..

هنا ألق..

هنا بقايا رغيف عالق... بيدي..!!

ترتيلتي لغة... ممزوجة بدم

ممهورة بالمدى...

أواه ياكبدي!!

«يجر حبل الدجى والفجر»، أمتعتي.

للبعد!!

ما لا يجر الحبل من مسد!!

استودع ... في «السمراء» لي جملاً.

من نقطة السطر.. حتى آخر العدد

لما كتبت «بقايا الأمس» في لغتي.

تحجر «الليل».. في نبضي وفي جسدي!!

أسير.. موزعاً. في الدرب.

خطوي

«سمين الهم»، يحملني الرصيف

تنامى الرمل... والنسيان ذكرى

توغّل في مساربها النزيف!!

طريق الماء مفتوح...، ولكن

«بعيد المدّ»

يذبحه الخريف!!

بوجه عائم يهب العشايا.

«كنافذة» تضيف نولا تضيف!!

أراك «الضوء» في كون معاق

كسيح..

كم ترصده الكفيف.

والتوتر الدلالي يعتبر من تقنيات الإيقاع الادراكي لقصيدة النثر،ويعتمد على التقاطع البنيوي من خلال صيغ المتضادات والتركيز في تفتيتها، وهذا ما يمنحها اضطراب وفوضى، فالشعر عند أنصار قصيدة

النثر فوضى، كما سنها أدونيس، وإن كانت الفوضى عند ادونيس تعني التجريب لا العبثية، (في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ومن الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، وفي الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة»). كما يقول أنسي الحاج. ونضرب لهذه الموسيقية قصيدة (خوف) لعيد الخميسي:

كسرة ضوء في العتمة

تمشى

بين جدارين

وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء

تعلق عينيك بها

نفس السنوات الرخوة

تمسحها عن صدرك

لو فطراً ينمو،

لو تنشرح كجذع يبكي عزلته..

ستهش على غربان لائذة في بحة صوتك

لو تسقط من جرف لتوازن قدميك

على كسر زجاج

نستخلص مما سبق أن الإيقاع في قصيدة النثر هو محصول (للعلاقات الداخلية للقصيدة، أي هناك ارتباط وثيق بالدلالة المرتبطة أساساً بالصياغة اللغوية، هذه الصياغة التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية المقترنة بسلسلة من الحركات الفكرية، وحركة مرتكزها

الأساسي الدلالة اللغوية المصاغة، تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة النهائية، بحيث تكون هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإيقاع و الدلالة)[24].

وقصيدة النثر تعتمد على الجملة الشعرية التي تقابل السطر الشعري في شعر التفعيلة وتمثل الوحدة في قصيدة النثر، والجملة الشعرية في قصيدة النثر تختلف عن السطر الشعري من حيث عدد التفعيلات وتشكيلاتها وتكرارها، وفق ما سنته نازك الملائكة في ترتيب تفعيلات السطر الشعري.

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

والجملة الشعرية تختلف عن السطر الشعري، مع أن كليهما بنية موسيقية، والسطر الشعري قد يصل إلى تسع تفعيلات، والجملة الشعرية نفس واحد ممتد قد تمثل سطر شعري أو أكثر، والوقفات وسيلة إذا استعصى استمرار نفس الجملة ولها قانون ينهجه الشاعر وفق مرئياته،فقد تكون الوقفات بعد عدة سطور أو في السطر ذاته، فهي بمثابة أثر تقطيعي لمراد قد يقصد إليه الشاعر، والتوقف الذي يمارسه الشاعر بعد عدة سطور شعرية أو في ذات السطر لايعني بالضرورة دلالة صوتية، بل إعلان لنهاية الدفقة الشعورية، وهناك قصائد نثرية قد تجمع مابين نظام السطر الشعري والجملة الشعرية.

أما القافية فهي تتواجد في السطر الشعري، ولكن بآلية تختلف عن القافية في القصيدة القديمة (تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن

واحد،.. وهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد أساساً على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر فضلاً عن الحصيلة اللغوية) كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل، أما الجملة الشعرية فلا تعتمد على القافية، لأن نظام الوقفات يعتمد على النفس الشعري، الذي يمتد لأسطر أو سطر، أو الوقف في السطر ذاته حسب انفعالية التدفق الموسيقي استمراره أو تقطعه.

من قصيدة المواقف لهاشم الجحدلي، يقول فيها:

تنامى عليّ..

وأوقف ظلي.. وجهي.. رجس يديّ.. وأوقفني عنوة

في سكون الدهاليز، والغيب يحجب عن ناظري حكمة

النار والماء، والغائبون عن الملح يختصمون على قطرة

في البدء تطالعنا الجملة الشعرية الأولى الافتتاحية (تنامى عليّ) انتهت بالوقف على ياء المتكلم التي أنتجت مصدر الموسيقى الداخلية فكانت بمثابة قافية، وفي السطر الثاني، نلاحظ أن الجملة الشعرية قطعت بالوقف أربعة مقاطع، كل مقطع يحمل دفق شعوري، ولعل ذلك حتى يمنح اللحظة خلفية درامية للتجسيد، لكن رغم الوقف لم تنته الجملة إلا في السطر الثالث عند كلمة (الدهاليز)، كما نلاحظ استخدام القافية نهاية السطر الثاني الثالث والرابع (عنوة، حكمة، قطرة).

ثم تابع البناء بالاعتماد على تنصيص الجملة بمصدر موسيقي ناتج ياء المتكلم ظلي.. وجهي.. يدي، ليقفل الإطار الموسيقي بنغمة الواو والتاء المربوطة (عنوة) وتكرار التشكيل الموسيقي من خلال حكمة قطرة، ومن ذات القصيدة يقول الشاعر:

وقال: خروج التراب عن الماء نور

وأما دخول النخيل إلى الرمل نار.

والإيقاع الموسيقي هنا نتيجة ثنائية التصاعد والهبوط بين نغمتي الجملة التحولية في قوله (وقال خروج التراب) والجملة التوليدية (وأما دخول النخيل) كما أن التضاد (النور والنار، التراب والنخيل، خروج ودخول) والنغمة في المقطعين تهبط من الأعلى إلى الأسفل.

ويختم هذا الجزء من نصه بتكرار (اخرجوا، اخرجوا) إذن نستنتج أن البناء الموسيقي لهذه القصيدة اعتمدت على الجملة الشعرية ووقفاتها، القافية، من خلال الجملة الشعرية، الذي تعامل معها الشاعر معاملة السطر الشعري، وأراد الشاعر أن يجمع بين الفنيتين السطر الشعري والجملة الشعرية، ولم يوفق في ذلك،لأنه لم يترك للجملة التنفيس عن ذاتها، فأغلق رؤاها بالقافية، لأنه تعمد إصدار غنائية من خلال الجملة.

ولنتوقف الآن عند قصيدة رحلة المراحل، لسعد الحميدين، وهي قصيدة تميزت بتنوع موسيقي وتعدد لتقنيات الموسيقى الداخلية، وإن كانت الموسيقى الظاهرة كانت تغلب أحياناً، ولعل هذا الأمر عائد إلى طبيعة موضوع القصيدة الدار في فلك التعامل الحكائي أو السردي.

رحلة المراحل سعد الحميدين.

(1)

(في الرحلة)

يحكى بأن السندباد

قد جال في البلاد

سبعاً من الرحلات

لاقى فيهن من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

قد دونت جميعها

في النثر والأشعارمنذ أقدم العصور

فكان ما كان

من

روايات

الرواة

يطلعنا المقطع السابق بجملتين شعريتين تنتهي الأول عند كلمة البشر، والثاني عند الرواة، وكل جملة تحتوي إيقاع تفعيلي:

(فاعلاتن ،فاعلن، فعلن ،فاعلاتن فاعلن ،فعل)

وتتعدد مصدار الإيقاع الظاهري في المقطع، فالتآلف بين القافية في السطر الأول والثاني (السندباد، البلاد) كما أن التقابل والتزاوج بين الحروف ولد الموسيقى الظاهرة للمقطع (عجائب غرائب)، تكرار حرف الراء، وهو حرف تنغيمي مكرر (البشر، الأشعار، العصور، روايات، الرواة، التكرار بين كان ما كان)، تكرار الألف (يحكى، أن، السندباد) لامتداد الحس السردي للاحتمال القائم، إن دخول فنية السرد في القصيدة الجديدة، حول الفكرة الشعرية إلى حالة احتمال يسعى الشاعر من خلالها تحليل المحتمل بدلاً من عرضه كما نجد في القصيدة الكلاسيكية، كما نلاحظ التقابل النغمي الضمني في التفاعل بين كيمياء (السندباد، البلاد، الرحلات، الزمان، الأشعار، ما كان) هذا التفاعل الإيقاعي الذي سيطر على المقطع فأسهم في نظامها الإيقاعي، الذي طبعه بطابع أناشيد الزجل.

(2)

في رحلة البر والبحر قبل تضفير السلاسل،

وبعد تعقيد الحبال، حين تخصف كعب النعال،

السطران يحتويان على ثلاث جمل شعرية، ونلاحظ أن الشاعر تعتمد نهاية الجملة الشعرية بقافية (السلاسل، الحبال، النعال) وهذا الالتقاء بين الفاصلة والقافية الذي رفع مستوى الموسيقى الظاهرة بالتصريع بين الفواصل، وهذه تقنية فنية غالبا ما نجدها عند شعراء المرسل المحترفين، الذين يتعاملون مع قصيدة النثر بازدواجية شعر المرسل وشعر التفعيلة.



* * *

(3)

مبحر نحو المداءات امتطي صهوة الحرف،

تزودت بامتلاءات تراءت أمامي، تنفخ في سورة الحال،

منطاداً تكور هبّ تبعا للشمال...

تتبارى بعدها كل الجهات.. تدور الطواحين في

مستقراً لها/

قاعدة للتوجه أخرى، وتجل أخرى بما تفرّخ من

سابقات لها بعد التلاقح.

مبحر، سابح، طائر.. كلما كان وقت الرحيل بأي

واسطة.

أجبت، وأجبت.

المقطع يحتوي على تسع جمل، وسيطرة تفعيلة فاعلات على المقطع، رفع من مستوى الإيقاع الظاهري وهي تشكلت كالآتي:

1 -......../ /.........(فاعلات)./ /............

2 -.../ /(فاعلات)....

3 -.../ /..../ / (فاعلات)....

4 -.../ /..../ /(فاعلات)...

6 -(فاعلات)...

التقابل بين الفاصلة والقافية (الحال والشمال) في السطر الأول نشعر الإيقاع يتسرب إلينا من خلال التمازج بين أنظمة الحروف الانفجارية (الحاء، الصاد، الطاء، الألف والتاء) ولو أغمضت عينيك وبدأت تكرر السطر بعمق، لشعرت أن تداخل هذه الحروف ضمن سياق هذا الترتيب كسنفونية جميلة، تبدأ من الداخل إلى الخارج، مكونة نغم وترية، التكثيف الدلالي من خلال الارتكاز النغمي للمشتق (مبحر، سابح، طائر) كان مصدراً من إيقاعيا، داخلية، يشقق موسيقى تلون الحالة وينبه علاقاتها الراكدة، التي تستيقظ من غفوتها على مصدر أكثر صراحة في الكشف بالتكرار (أجبت، وأجبت).

***

(4)

لا فرق فما عاد في الليل ليل

ولا في النهار الطويل/ القصير.. نهار.

تكور حال الزمان تدحرج صوب التلال

ودار..

تفور بها شفة تبلع الأخت التي قربها،

وتنفخ في ساحة اللاكيان../

يتجشأ ينتج عاصفة..

تلقف ومض العيون التي في الخباء.

تختبئ..

لعل المكان استدار.. استدااااار

بدأ المقطع بسبب خفيف(لا، -5) وتد مجموع (فرق، --5) وسبب خفيف(ما، -5) تفعيلة، (فاعلاتن).

التكرار إيقاع موسيقي يغلب على المقطع (الليل ليل، النهار، نهار، الخباء، تختبئ، استدار، استدار، استدار)، التضاد مصدر إيقاعي آخر بين النكرة والمعرفة (الليل، ليل، النهار، نهار، طويل، قصير)، القافية التي أحسبها تأتي عفواً للشاعر لقصدية إعلاء مستوى الإيقاع (ليل، تلال، كيان، استدار) ومصدر آخر للإيقاع أفعال تكوين المحتمل (تكور، تدحرج، دار، استدار).

* * *

(5)

أفقت على شدة القرع صبحا/ ببابي

سألت الخبر؟

فقال: أبيع الكلام

(تشاااء ب)

نثراً وشعراً

شعراً ونثراً

(وأردف)

لدي الدواوين والأغنيات وحتى الغريب من الملصقات

وعندي قصائد للحالمات

لدي النصو...................... و......... ص

(أبيع.. أبيع)

أنادي صراخاً

(حراج..حرررر!!!!!ج)

فهل تشتري أو تشير إلى مشتر

أريد الرواج لشعري

فماذا تقول/ملحا يصيح

أفق، وأجب.

قبل أن تنتهي صلاحية ما أقتنيه.

فتلك تكون نهاية روحي «أنا»

بفعل الحماقة مني «أنا»

لأني «أنا» ما اطلعت على سفر ما قد يكون،

ولمّا يكون قد تجول فيّ

* * *

بدأ المقطع بوتد مجموع (أفق) وسبب ثقيل (ت، ع) وسبب خفيف (لي) وتفعيلة (مفاعلتن)، وهكذا تمضي التفعيلة في تكرار متناسق، (متفاعلتن، متفاعلتن، متفاعلتن، فعولن...).

يطالعنا المقطع بحروف انفجارية (القاف، الباء، اللام، همزة القطع، التاء)، وتقوم الأصوات الانفجارية الجهورة على ثلاثة محاور، الحبس والإطلاق وصوت يتبع الإطلاق، ويعتمد على ذبذبة الوترين الصوتيين .

الاستفهام (سألت الخبر) شقق التنغيم بمستوى إعلاني قصد إليه الشاعر لفتح مساحة الحوار فيما بعد، امتداد صوت الألف مع بداية المشهد، الذي افتتحه بإيقاع مستوي عن طريق تقنية التكرار (نثراً وشعراً، شعراً ونثراً) وللإعلاء من إيقاع الترنيمة التي تصاحب العرض يكرر تفعيلة (فاعلات) (أغنيات، ملصقات، حالمات) ثم ينتقل من إيقاعية التفعيلة إلى إيقاعية التكرار (أبيع، أبيع) هذا التنوع هو مصاحب لمستوى الانفعال السريع ما بين حالية العرض ثم حالية التقرير، والعرض أقوى من التقرير، وعندما يعود إلى حالة الطلب، ينتقل إلى إيقاعية التكرار وإيقاعية الامتداد عبر تكرار الحروف، الذي دعم وجود الإصرار في إثبات حالة الاحتمال، وهنا الإيقاع موظف لصالح دراما المشهد، وهو يذكرنا بالمسرحيات المترجمة عن الشعر، وكل ذلك يتم عن طريق التقابل والتكرار بين حرفي أشباه الصوائت (الواو والياء) وهي أصوات انزلاقية تكون صائت ضيق ثم تنتقل صائت آخر أشد بروزاً، وتتميز بسرعة الانتقال مع ضعف في قوة النفس ويستمر التنوع الإيقاعي فيكون هذه المرة عبر تشقيق التآلف بين الأنظمة الصوتية ذات الجنس الواحد (تشتري، تشير، مشتر)، ثم تعود إيقاعية التكرار ضمير المتكلم (أنا، أنا، أنا)، وتكرار ياء المتكلم (مني، لأني، فيّ شعري) والتبادل بين إيقاعية ضمير المتكلم وضمير الملكية، أضفى جو المونولوج الداخلي فبدأ كالصدى وذبذبة تردد صوت اللاوعي داخل الاحتمال، ثم يأتي نسق آخر من التكرار والتضاد (أنادي صباحاً، مساء أنادي) لكنه في هذه المرة يحمل إيقاعاً آخر بالانتقال من جملة تحولية إلى جملة توليدية، والتحول في الكلمة الأخيرة تحول بالتقديم والتأخير، تقديم الظرف على الفعل، لأن المساء هو

ما يثير الانفعال، والإيقاع في قصيدة النثر، مبني على تنبيهات الانفعال، ففي الصباح يبرز معنى الفعل (أنادي) لكن في المساء، الزمان هو من يمثل الأهمية لا الفعل، وتأتي الجملة الشعرية الأخرى وفق ماسبقها محصورة بين إيقاع التكرار (المزاد، المزاد) وإيقاع التوازن بين الجمل الشعرية القصيرة (الشعر، الأعراف، الضمير، المقال، الديوان، القصيدة)، لكن بعد الاقتصاد الأدائي عبر التوازن بين الكلمات القصيرة، ينتقل إلى إيقاع الامتداد الذي تنفس عبر تكرار حرف الألف (هذا، امتداد، عندما، الزمان، أصبح، النتاج، بالمجان) وفي نهاية هذا المقطع نتواجه مع جملة شعرية واحدة، يتفجر إيقاعها من خلال تكرار تشقيقات الحرف ذي الجنس الواحد (شعراً، يشترى، بعشر، عشرى) والتضاد (يباع ويشرى) هكذا يقفل المشهد الانفعالي بتضاد زماني، لتستمر حالة التوهان.

(6)

وسحت العبارة

تناثر الكلام

وقع حافر الفرس

على الرمال والحصى يفجر العيون

وماتت الأشجار تعتلي هاماتها الجذور،

وكل ما يدور/

بالمقلوب قد فشا،

وما كبا إلا الكلام.

تعثرت خطاه في حراشف الندم،

دونما سقم

تورمت قدم

هناك يفرش الكتاب، يعوم في حقول الفكر والعرفان

يلتحف الجريدة

يقيد الحروف،

وينظم المعارف،

ويغزل الخيوط من ورق

ودوما قلق يوزع الأرقام،ويسمع الزفير من بعيد

أول ما يلفت انتباه نحو إيقاعية هذا المقطع، تكرر فونيم (الميم) هو صوت صامت غنائي، يؤدي إلى ذبذبة الوترين الصوتيين، (الكلام، المقام، الرمال)، ثم تكرار التنغيم بالارتكاز على صيغ المورفيم بترتيب منسجم (كاهل، حافر، عيون، جذور، بدور)، تكرار فونيم صوت الألف لإطلاق الانفعال الخارج من تأمل الاحتمال(ماتت، الأشجار، هاماتها) ثم يتسرب رنين الإيقاع من خلال تكرار صوت اللام (الأشجار، تعتلي، ال، كل، المقلوب، إلا الكلام)، وهكذا يمضي الشاعر في توليد إيقاعاته الموسيقية من خلال النص مازجاً الموسيقى الظاهرة بالموسيقى الداخلية لأن طبيعة موضوع النص أو كما أراد الشاعر أن تكون ذات طبيعة ازاحية أكثر من كونها تفتيتية، وسعيه لإثبات حالة البحث لا لجدلية فرضية التواجد، لذا نجده آخر النص خاتمة بكرونيم معين من خلال صوت الصامت المكرر (الراء) (وراء، وراء...!!؟ و... راء!؟)، وأخيراً، يظل التشكيل الهندسي لفضاء النص، قائماً على تماثل واختلاف إشكال خطية أو هندسية بصرية معينة، أو على توزيع معين لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية التماثل والاختلاف .

قراءة في موسيقية قصيدة موقف الرمال موقف الجناس. محمد

الثبيتي:

ضمني،

ثم أوقفني في الرمال

دعاني:

بميم وحاء وميم ودال

واستوى ساطعا في يقيني،

وقال:

أنت والنخل فرعان

أنت افترعت بنات النوى

ورفعت النواقيس



هل اعترفن بسر النوى

وعرفن النواميس

فاكهة الفقراء

وفاكهة الشعراء

تساقيتما بالخليطين:

جمراً بريئاً وسمراً حلال

أنت والنخل صنوان

هذا الذي تدعيه النباشين

ذاك تشتهيه البساتين

هذا الذي

دخلت إلى أفلاكه العذراء

هذا الذي

خلدت إلى أكفاله العذراء

هذا الذي في المزيف احتمال

وذاك الذي في الربيع اكتمال

أنت والنخل طفلان

واحد يتردد بين الفصول

وثان يردد بين الفصول.

أصادق الشوارع.. إلخ.

(حقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود، وحقيقة كوني وكونك ترجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة، قد تراها أنت ويراها غيرك من الناس، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لانهائية من التعبير) - د/ محمد زكي عشماوي-

أي إنسان في تكوينه الفسيولوجي متحد مع الآخرين، والموجودات في تكوينها الخلقي لدي الجميع متحدة الثبات الشكلي، لكن مواقفنا اتجاه الموجودات من الأشياء الأرضية واللاأرضية من الضد إلى المتفق أو من المتفق إلى الضد، بناء على ما نتمتع به من مؤثرات سيكولوجية تمنحنا الاختلاف وتكوين الرؤية الخاصة نحو الأشياء، فموقفي من مدفأة استدفئ بها يختلف عن موقف جبران خليل جبران عندما وصف نفسه وهو بجوار مدفأة فقال (حطبة تستدفئ بحطبة) إنها خصوصية لحظة التلقي التي تميز موقف الفاعل المبدع من الفاعل العادي، والتي تخلق الدافع

الفني للحظة الخلق، والتفاوت في مواقفنا تجاه الكونيات، على اعتبار إنها تمثلنا أو تستقطع جزءاً كائناً منا، وكما تتبلور مواقفنا من الموجودات الأرضية يتساوى الأمر في اللغة والأدب، ومن هنا فإن قصيدة الثبيتي تدخلنا ضمن نسيج الموقف الذاتي لمعنى الأشياء المؤمن بها مسبقاً.

المواقف تختلف أمام الأشياء كموقف عمر الخيام الذي وصف إبريقاً فقال (لقد كان هذا الإبريق عاشقاً مثلي، وكانت يده هذه معانقة لحبيب، لكن السؤال الأهم متى يمكننا إعلان مواقفنا تجاه الأشياء؟؟ عند اندثارها أو الخوف من اقتراب موتها أو قتلها (كل ذلك جائز).

موقف الرمال.. موقف الجناس،أول ما يطالعك عنوان القصيدة،والعنوان هو بطاقة تعريفية لموضوع النص ونتيجة أخروية لمقصد المبدع من الفعل الشعري، يمهد لنا سياسة التقابلية المتبعة فيما بعد والمكونة للنداية،عند الانتهاء من فعل القراءة،تستفسر ضمنا عن موضوع النص الذي يبدو لك كتورية والاقتراب منه يشعرك منه برائحة النخيل وطعم الرطب، والتعمق به يشعرك بفلسفة الوجود والغياب وجدلية الإقصاء والاستمرار، والشاعر يعقد في افتتاحية الحدث الشعري واستمرارية التصاعد الحركي للفعل الشعري من خلال الاعتماد على ظاهرتين مختلفتين هي:

1 - ثلاثة أفعال رئيسة،واحد منها ممثل لحوار قصصي بين موجودين لطبيعتين مختلفتين هي:

- ضمني: فعل الاتحاد والحميمية لعلاقة مختلفة قائمة بين موجودين (دعاني) فعل الاستقبال للمجهول الخارجي (ميم/ حاء، دال) لفريضة زيادة الآخر.

(قال) فعل الاشتراك والتقابل بين الموجودين ذي الطبيعة المختلفة على مستوى الندية.

2 - الظاهرة الثانية، اعتماد الشاعر في تشكيل هيئة الفعل الشعري على الجناس اللغوي الذي ساهم بصورة فعالة في ولادة المعاني التقابلية ضمناً، كما قلص سلطوية التشخيص وفجر مواطن الموسيقى الداخلية بمعية القافية التي كانت تظهر من آن لآخر،لا لذاتها بقدر ما تكون لخدمة تكوين مفردة الجناس، ولا شك أن الجناس استطاع أن يؤدي ما أراده الشاعر من تماثل ندي بين المخلوق الإنساني في التكوين والنشأة والشكل والفعل، وإن أوقع الشاعر حيناً في عثرة التكلف والصنعة البديعية.

ويمكن أن نتصور مصادر الإيقاع في النص كالآتي:

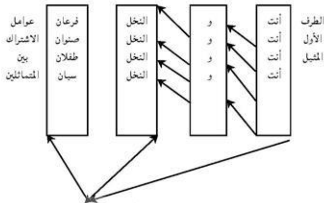
1 - الجناس المفرد

النوى	النوائس	احصال	فصول	أفلاكه	المدينة	البلابل	شاهداً	شطر	العتوق	الهدى	قبسر	قفر
النوي	النواميس	اكتمال	فصول	أكفاله	السفينة	المقابل	شاهراً	سطر	العروق	المدائن	صبير	قفر

2 - التقابل

يغتابك الشجر الهذيل	طفل قضى شاهداً في الرجال	أي بحر تجيد	أنت بعيد كماء السماء
يذمك الوتد الذليل	طفل مضى شاهداً في الرجال	أي حبر تريد	إني قريب كقطر الندى

1 - التقابل بالندية



4 - تقابل الأنظمة الصوتية

الراء... الفاء... النون	طفل قضى شاهداً في الرجال	أي بحر تجيد	أنت بعيد كماء السماء
صامت متكرر// صامت احتكاكي// صامت غنائي	شبه صائت// صامت مجهور	صوت انفجاري// صامت متكرر	امتداد// صوت انفجاري

ثم نلاحظ التدرج الاتحادي لثنائية العلاقة بين المتماثلين التي تبدأ منفرجة التماثل، لتصبح تنازلاً متساوية التطابق،التساوي في التطابق (سيان، طفلان، صنوان، فرعان) ورغم التماثل لا تخلو الندية لدى الشاعر من مقارنة بين قدرة المخلوق النباتي (النخل) والمخلوق الإنساني (الاحتمال) فهو يقدم لنا أسطورة المخلوق النباتي عبر التاريخ، (دخلت إلى أفلاكه العذراء)، مذكراً بقول السياب (عشتار على ساق شجرة.

يقول الشاعر (يتردد بين الفصول.. يردد بين الفصول) مقارنة بين فعلي الحرية والخضوع، فأولهما يفكر ويكسر الحدود، وثانيهما، يحفظ ويجيد التجمد بالزيّ، مقارنة بين التمدد والحيزية،المخلوق النباتي، يتمدد

يصاحب كل شيء واللاشيء، يمتد على طول عروق الشوارع والمزارع والشواطئ والبيوت والبحار، ويظل الإنسان منكمشاً داخل حيزية المكان المخصوص.

وبعد مقارنة الندين اللذين لا يعلن الشاعر من خلالهما الأفضلية، يتصاعد الفعل الشعري لاتجاه آخر بعيداً عن المماثلة والندية، إنه يبدأ في البحث عن ذاتية المخلوق النباتي الذي يستدرجه الشاعر للحظات من الألم والغياب والبحث عن المفقود أو التاريخ، وهذه اللحظات أو حالة الاستحضار يدخل إليها الشاعر عبر طريقتين هما:

1 - النداء (يا أيها).

2 - تنشيط حس التذكر المسبق (شققت// كتبت).

إنها تجربة استدعاء، أو تنبيه ضد الموت أو القتل (يغتابك) ثم إعلانية التحدي ضد ذلك الموت أو محاولات الاعتداء (تظل تسمو في فضاء الله// ذا ثمر خرافي// وذا صبر جميل) ذلك يظل الفارق بين المخلوقات المختلفة، مقاومة الموت والاستمرار في البقاء، وفي المقطع الأخير، يتأمل الشاعر الزمان المفقود والتاريخ الموروث (فشققت بين القريتين عصاك).

والمكان الأول والثاني،للخلق والنسبية (ببطن مكة، في المدينة كي أراك).

ويظل البحث عن المألوف من الموجود النباتي داخل دائرة الزمان والفعل والمكان، (موقف الرمال.. موقف الجناس) هاجس أمنية العودة أو قل أولاً تنظير فلسفة كيفية العودة (أسلم.. إذا عثرت على خطاك.. إذا عثرت عيون الكاتبين.. على خطاك.. وما خطاك).

ليست العودة الحركية بقدر ما هي تثبيت للتواجد وإيماننا بتواجد الأشياء، لا ينطلق من المستوى الشكلي المحجم حول حواسنا الخمس - فقط - (أني أحدق في المدينة.. كي أراك.. فلا أراك)، بل ينطلق من يقيننا بما نألفه من جمال، وهكذا يدخلنا الشاعر في منظومة فلسفته نحو الجمال بجوهره من خلال رمز تاريخي، ليبحث معطبات قوانين التواجد والغياب، القوة والأقوى، الفناء والأبقى، كمفهوم جبري غالباً.

المعجم الشعري في قصيدة النثر

كلماتي أصوات حياة لاتعرف موت الكلمات - الفيتوري -

اللغة في قصيدة النثر ليست وسيلة تعبير، بل هي خلق لحالة احتمال، ثابتة أو مؤقتة حقيقية أو مجازية، وتكاد الكلمة في قصيدة النثر هي المسئولة الأحادية في هذا النمط الكتابي عن صناعة التجربة، لأنها تمثل التعبير والإيقاع معاً.

قصيدة النثر، رؤيا، تمرد، رفض، عبث، فوضى، تساؤل، شك، جدل، لا زمان، لا مكان، لا انتماء، حزن، تشاؤم، كل هذه المعطيات هي التي تشكل المعجم اللغوي في قصيدة النثر عند الشاعر السعودي، وإن اختلفت زوايا الرؤية وإيضاحاتها.

تمر الكلمة وقت نشوئها بدوائر ثلاث:



وبعد نشوئها تتحرك ضمن أربع دلالات:

الدلالة الصوتية	الدلالة النحوية	الدلالة الصرفية	الدلالة المعجمية

وعملية التركيب تلك يشترك فيها الجميع، لكن الاختلاف يكمن عادة في خصوصية الإنتاج اللغوي، بين المبدع والإنسان العادي،فالفاعل العادي المنتج للغة يتعامل معها كوسيلة تعبير، وهو عادة يكتفي بالمستوى الحقيقي للملفوظ اللغوي، في حين أن اللغة عند شعراء قصيدة النثر (طريقة تفكير، تفجير، ثورة).

التجربة الجديدة تعني اللغة المنبثقة عن اللامألوف إنها عند أدونيس الأب الروحي لهذا النمط الشعري (طريقة تفكير.. إنها لحظة العمل ولحظة الإنتاج).

فاللغة هي أساس الإبداع الأدبي والابتكار الفني والذي يعتمد على (مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات وقرائن... فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع، إنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملاً فنياً)[25].

والاستعارة النحوية من أهم تقنيات اللغة في قصيدة النثر، وتصنف الاستعارة حسب التركيب النحوي كالآتي:

1 - المركب الفعلي: الفعل المبني للمعلوم، الفعل المبني للمجهول، اسم فعل مبني للمعلوم. اسم فعل مبني للمجهول.

2 - المركب المفعولي: ويتركب من فعل ومفعول

3 - المركب الوصفي، ويتركب من (صفة/ موصوف).

4 - المركب الإضافي، ويتركب من (مضاف، مضاف إليه).

ويعرف تشومسكي الجملة في النحو التحويلي التوليدي بقوله (إنها جمل من نوع يمتاز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل) ويقترح لاندون للكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها الدلالية والنحوية، تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحوية، وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة، وبهذا التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات[26].

واللغة الشعرية لا تعني لغة أخرى غير لغة حديثنا وتخاطباتنا اليومية أو الثقافية إلا أن الفارق بينهما المخزون الانفعالي والنفسي للتجربة في تصاعدها الدرامي، فالمخزون المعنوي لكلمة الروح مثلاً يختلف في أبعاده عند المستخدم العادي عن استخدامه عند المبدع، فأولهما يمثل الحقيقة، وثانيهما يمثل معنى توظيفياً انزياحاً، لا يهتم بالمستوى الحقيقي في الدلالة الأصلية، وإن اعتمد على تلك الدلالة كإيحاء، وهذا ما يعتق الدوائر الدلالية للملفوظ الواحد، فالكلمات داخل عوالم قصيدة النثر تفقد حقيقتها المطلقة، بحثاً عن كساء آخر للانضمام إليه، لذا تظل اللغة كائن شكيٍّ، ملحد باليقين المثبوت، والشك والإلحاد هنا هو الذي يمنح النص الأدبي البقاء، لأنه يظل مدى مفتوح الأفق،لكن الحقيقة تسوّر حركة تنامي النص، وتوثقه بالمثبت، وبذا فهي تحجّم دوره. ولو تأملنا قول فليسوف العربية العظيم المعري:

أبكت تلكم الحمامة أم غنت.... على فرع غصنها الميادي

إنها رؤية جديدة ولغة شعرية جديدة، رؤية ولغة يستمدان التجديدية

من خلال التشكيك في الحقيقة المتعارف عليها، شك من أجل البحث عن جوانب أخرى لماهية المخلوقات والأمور.

قصيدة النثر في تكوينها اللغوي الشمولي ذات خصائص نوعية ومواصفات معيارية مجزأة من حيث الكلمة: والصورة، التنسيج التكنيكي لوحدة الحدث المثار والمغلّف بواقعية التماثل البيئي، أو الوسط الناقل لرؤياوية الموقف الديالتيكي لنشوء القصيدة في فرديتها القاعدية الذي يمنحها بدوره نوعاً من التصبّغ الإيحائي. اللغة هي أساس البناء المعماري لقصيدة النثر فهي تمثل المستوى النظري كعلامات والمستوى السمعي كموسيقى، وهذا ما يمنحها جانبية التلامس القرائي كحوار شعري، تمتاز بتراكمية الدفقة الشعورية والحضور السكني، فهي عالم مملوءة بمناخات التكاثف الحي والتصاعد الموقعي للأشياء في انعكاسها المرجعي، لذا يصبح التعامل اللغوي ذات خصوصية ابنائية، تتجاوز لملمة التبعثر الفائض، لأن التلملم وسيلة شرحية لاكشفية محفّزة، وهي من وسائل الأداء الوثائقي، لا الاقتصاد الأدائي التي تعمد إليه، ونطرح تطبيقاً لذلك قصيدة (الرنين) لشريف الشهراني:

يكون مسطحاً مستديراً ....، يوحي بأنه أم

فيندفع إليه بلهفة من فجعته وحدته، وينكّت له

ويخبره.. على أي جانب ينام وبوصيته،

تتكرر المهزلة، التي خلقها بضعة أيام، يجد

جسده الجذع الوحيد على هذه الطبقة الصخرية

المصمتة، وإذا باللحاء يبدأ بالانقشاع، رغبة في لذة

أخرى، أن لا يجد غير، أن يمص إصبع قدمه، غير

ألا يفكر بغير هذا، فيبدأ الرنين، علوية الرنين تجعله،

أشلاء من جسده، من فوق المساحة في كيس شعير،

يحمله على كتفه، يهرول فزعاً من ضروس الزعيق، لم

يجد غير أن يلوك جسده، لا إراديا، فيتشهد كل مرة،

غير أن لا يفكر بغيرها، هذا وكأنه عقاب البحر

(يطلب الانسحاب) الانسحاب، الانفلات، الرجوع

إلى أمي اللاإرادية، في العدم الفضي المكعب،

السيحان، الصعود، أو النزول، أو شيء جديد،

التلاشي، اشتراط إلا يعرفون أو قارورة الدمع.

وأهم تقنيات اللغة كذلك في قصيدة النثر الرمز، الأسطورة، التكثف، الانفتاح الدلالي. إن «اتساع الرؤيا يضيّق من حدود العبارة» كما يقول النفري، وهذا ما يؤمن به شاعر قصيدة النثر، لذا فهو يكسّر شريعة الحرام بخطيئة التفجير اللغوي.

الشعر في ذاته لا يؤسس عالماً، بل التعبير عن مجردات لا حقيقية نكسوها بطرائق اللغة هي التي تبتكر العالم الشعري، أي في نوع العلاقة التي تُقيمها القصيدة مع الأشياء، وطبيعة اللغة التي يستخدمها الشاعر للتعبير عنها. فالشعر، موجود لاحق، غايته التعبير عن العلاقة المعقدة القائمة بين الإنسان والعالم. وهي علاقة ذات طبيعة خاصة تختلف، رغم ما فيها من ثوابت، باختلاف الأشخاص والإيقاع الحضاري السائد في كل عصر. ولذلك فإن الثبات لا وجود له في عالم الإبداع الشعري،لأنه لا يتعامل مع الأشياء، من خلال يقين القطعيات، بل الأشياء، في ذاتها تظل حالات احتمال غير يقنية لذا يحاول تغير أنظمة تشكيلها الفيزيائي،

لإعطائها شكلا آخر، لوناً آخر، مفهوماً آخر غير ذلك المألوف المتواجد، ونضرب نموذجاً لذلك قصيدة (بياض) يوسف المحيميد.

تساقط كأوراق، واحدة واحدة، تلكم النوافذ،

في خريف الظلمة،لكنها وحيدة تبقى النافذة

المسرجة تخبئ في طي زجاجها المضبب، حفز

ملامح التي تحوك قرب شايها، حتى إذا ما

انفرطت خفيفة خيوط الكتان من بكرتها مشكلة

ملاءة بيضاء، طوّحت بها فوق ذراعيها

العاريتين، فانتفض الفجر يقظاً.

ولذلك فإن اللغة لا تكسب صفة الشاعرية من دون تحقيق قدر مناسب من (الانزياح).

وخاصية الانزياح التي أشار إليها (جان كوهن) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) تتمثل في أمور مثل التجنيس والقافية اللذين يعملان على عرقلة مظهر الاختلاف الصوتي الذي يضمن أداء الرسالة اللغوية، وخرق الترابط الدلالي والنحوي عن طريق اختلاف الوقفة الدلالية مع الوقفة النظمية، وإسناد صفات غير تلك اعتادت أن تصف الأشياء بها أنه لا يوجد مقياس مشترك بين العقل واللغة وهذه (الفجوة) التي تجعلنا بعيدين عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو أنفسنا والعالم المحيط بنا بدرجة كافية، هي التي تدفعنا إلى البحث عن لغة أخرى، اصطلحنا على تسميتها بـ (اللغة الشعرية) من دون أن يعني ذلك أن النشاط الذهني لا يؤلف شيئاً في تركيب هذه اللغة الجديدة. ولقد كان اتجاه بعض الشعراء في نهاية القرن الماضي وهذا القرن إلى الأحلام والهلوسات والرهاب والاستغراق في ما ينتجه (اللاوعي) نابعاً من

الإحساس بضرورة الخروج من رقابة العقل ومن الشعور بعدم كفاية الوسائل الشعرية التقليدية، وهذا الاعتقاد هو ما ساق الوعي البشري لرؤى وإمكانيات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلاً عن أن الشعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال وخالياً من جدية الفعل الذي يدخل في حوار مع الواقع ويعمل على تغييره، كما يقول هيدغر. وذلك يحيل إلى حقيقة أخرى وهي أن هذا النوع من الشعر يرفض المعنى، أو يرفض على الأقل المعنى الشائع الذي يحيل إلى شيء يقع خارج الكلمات نفسها ،كما نجد في قصيدة (لست لوركا) لحمد الفقيه:

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي أو لتضعوا مناديل نسائكم على قبري لتخفق تجاه السماء. قبري الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف

خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة

المياه التي ثلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

الماء الذي تنخره الحسرات

لست لوركا

لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه

إن فكرة الألسنة المنظومة تحول الأصوات نفسها موضوع انتباه وتكشف عن قيمتها المستقلة وتبرز في الحقل الواضح للوعي إزاء إنتاج المعنى، وقد أكدت الشكلانية أن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية طالما كانت قادرة على أن لا تحيل إلى أي شيء خارجها. فهي لغة مختزلة إلى

عناصرها المادية: أصوات وحروف. ولذلك فهي تتميز بطباعها المحسوس من حيث مظهرها التركيبي واللفظي، فالأخبار ليست مقتضى الفعل الشعري لأنه موجود سابق، لكن الكيفية هي التي تظل هم اللغة ومحتوى تميزها، لذا فقصيدة النثر تبني عالمها الخاص من خلال اللغة وعلاقات تجانسها مع اللحظة الموسيقية واللحظة التصويرية، لتؤسس عالماً منسجماً من الدلالات والإيقاعات.

قصيدة النثر ،تبني عالمها الشعري من خلال الصورة الشعرية ذات الطبيعة الدلالية، والإيقاع والمظهر الصوتي. فالشعر، كما يقول بودلير، يمسُّ الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذورهُ عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أية نظرية كلاسيكية. وقد نشأت التقاليد الخاصة بقصيدة النثر التي يفضل أصحابها الحديث عن إيقاع داخلي يقوم بين الكلمات والجمل الشعرية وفقاً لعلاقات خفية وغير واضحة دوماً في النصوص التي يتحدثون عنها. سالكين في ذلك المنهج التفجيري اللغوي (تفجير اللغة الشعرية) للتعبير عن مدى الرفض للنظام الثابت، والتفجير اللغوي كما يعرفه أدونيس بقوله:

(لم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة أو الصيغ غير النحوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام إنهم يجددون ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها ومنطقها ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار اللغة وأفقها). وتتميز اللغة في قصيدة النثر بالطابع السردي والحوار والبناء الدرامي والميل إلى اللغة المفردة الأسطورية:

(في الرحلة)

يحكى بأن السندباد

قد جال في البلاد

سبعاً من الرحلات

لاقى فيهن من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

قد دونت جميعها

في النثر والأشعار

فإذا كان الشعر لغة، فعبر هذه اللغة تكمن ألفاظ تعبر عن حواسنا، مشكّلة صُوراً تمثل تلك المدركات الحسية، عبر الأفعال والصفات، أو مما تتركه من تأثيرات عبر الدال والمدلول، من خلال الترابط النصي الخالق الأول للكسيمات الوحدات المعجمية (LEXEMES) (أي التلاؤم مع منطقية الانفعال الإبداعي)، والمنطقية في الترابط النصي في قصيدة النثر لا تهتم بنسبة التلاؤم مع الأنظمة القارة للمتواجد المألوف، بقدر ماتهتم مع المزاج الانفعالي للمبدع في تشكيل رؤيته، وهذا يحقق انسجاماً (LA COHERENCE) وفق معطيات تلك الرؤية لحالة الاحتمال، بصرف النظر عن الاتفاق مع الطقس الاجتماعي، لأن الاحتكام بعقد الكلام SURDETERMINES يندر ما ينفذه شاعر قصيدة النثر،لأنه خطاب ينطلق عادة من اللاانتماء أو قل التمرد على منظومة الانتماء، ونلحظ هذه الخاصية في قصيدة تسرب اللوعة. **علي الحازمي**.

عظيم هو البحر

لكنه الآن يغرق في شبر عينيك حتى النهاية.

معنى الجمال الذي يلبس الأرض بهجتها

كم يظل احتمالاً شريداً تعلق في غفوة

نصف حالمة منك بالخيلاء

ووحدك من يسلب الليل أسفاره

حيث يغفو المساء على رمشك الحر طفلاً

من التاهوند المهادن.

مثل الذين استطال بهم درب هذا الزمان..

كآخر ما يفعل المذنبون بحق (....)

إذا تجاوزنا ظاهرية علاقة الاحتياج الثنائية.. للتسلل داخل كينونة البحث الوسيط الروحي لإيجاد التقابل بين نموذجين متماثلين كرؤية علوية ممتدة من القرين إلى القرين، وهي لا تعني التيقن بالضرورة بل الشكية وجه آخر لليقين..

(ربما كنت نوراً.. ربما كنت ناراً..)، (ربما) التي تكررت خمس مرات في المقطع، فما المراد بها؟ إنها مفتتح هذا التعريف التشكيكي للأنموذج المتأمل أو المتوهم أو المفترض. ولعلها مفتاح اكتشاف الفرق بين التمني والموجود، التمني الحقيقة المطلقة الرابطة بين يقينيات حواسنا، والتمني الوهم المتفائل داخل نسيج ذهننا الباني الأول لعوالم كائنة من لا شيء، والتي تظل مجرد لا شيء ينبت فوق أكف (رب) وهي أحياناً تسلب الحلم وهمية التمني لدفعه داخل خارطة الواقع، لتذكيره بحقيقة اليقظة. ولعله لا شيء.. هكذا تفتح لنا (رب) حالات الاحتمال التكوين في تضخمها أو اضمحلالها (لست أدري) مفتاح الشكية المتكرر في النص لاستمرارية إنضاج قلق الحيرة، الذي يظل يتحرش بأنثوية اليقين كلما اقتربت من فعل الاكتمال.. ثم احتمال التصنيف كمستوى أول

(النور والنار..) طبيعيان مرمزتان، المتكررتان في المعجم الشعري للقصيدة النثريه، لانهما تحملان دلالات مختلفة عن الأخرى في حالة ثبوتية التكوين للحالة المحتملة القابلة لفعل الإثبات.. النور ترميز للمثال والنار ترميز لفاعلية العقاب المنتوج الدلالي لفعل الخطيئة، الخطيئة لا تعني فعلاً غير سوي بل تعني المتناقض للمثال في المستوى.. ثم تظهر وصال.. الرمز المفعّل لثنائية احتمالية التكوين النور والنار.. وصال علاقة جدلية ممتدة بأطراف التكوين العام بين المتماثلين، الأنا (التفريغ الذاتي للشعور) والأنا (الظل الناتج للاستقبال).. إن التحول يخرج تجربة الحالة من العادية إلى العجائبية، هذا الاحتمال الذي يضع الشاعر بين المتناقض من الوجود والعدم ليضع لحظة اضطراب نفسي وذهني ونظري تسوغ حالة الشك القائمة على استفراغ الامتداد الرؤياوي للنص.

(بياض) يوسف لحيميد.

تساقط كأوراق، واحدة واحدة، تلكم النوافذ.

قد يستغرب المدرك الذهني للوهلة الأولى الارتباط بين مادتين مختلفتين (الأوراق، النافذة) ولكن الاستغراب يتلاشى عند المدرك الذهني إذا حلل مسوغات الارتباط بين المادتين على مستوى المحصول وهو فعل السقوط المشترك العام لنتيجة الانتهاء، إن نقل ملكية السقوط من الورق إلى النافذة مستبدلاً بالملكية الخاصة الانكسار إحدى خصائص اللغة في القصيدة النثرية أي تجاوز اللكسيمات، فالترابط الدلالي يظل خاصاً بالإيحاء الذي ينبثق من الحالة الانفعالية للمبدع، فهذه الحالة هي التي تسن قوانين الانسجام والترابط المعنوي للغة التي ينسجها الشاعر.

وفي قصيدة عيد الخميسي:

كسرة ضوء في العتمة

تمشى

بين جدارين

وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء

تعلق عينيك بها

نفس السنوات الرخوة

تمسحها عن صدرك

لو قطراً ينمو،

لو تنشرح كجذع يبكي عزلته..

ستهش على غربان **لائذة في بحة صوتك**

لو تسقط من جرف لتوازن قدميك

على كسر زجاج

(كسرة ضوء، عتمة، جدار، أشجار، جذع، غربان زجاج) مفاتح لحالة الخوف والقلق وهي دائمة التردد في المعجم الشعري في القصيدة النثرية، الخوف من الذات والأشياء الملقاة داخل كيس العتمة،وهو بذلك ينفي ملامح المكان والزمان، فالزمان نهار ما مربوط بحبل ضوء، مفتوح الاتجاهات لا تحيطه إلا العتمة، والمكان جدار تحيط بعتمة الضوء ليتراكم مستوى الانغلاق الذي يعتمد على اللاشعور لابتزاز الحاضر من الحالة الشاهدة للذاكرة وقت الحدث (وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء).

والمحصول الناتج من الحدث حينا آخر (لو تسقط من جرف لتوازن قدميك على كسر زجاج) ولكنهما المحصول والذاكرة رغم اختلافهما

كغائب ذهني وبقاء أثري يجتمعان إلا أنهما يجتمعان داخله كخط أفقي واحد في حالة نسميها حالة الاتحاد الذهني ما بين الغائب الموجود والحالة التي تعتقله داخل أضيق دوائر الخوف من المجهول، هذا الخوف الذي يكرره ضمن حالتي كسرة الضوء وتكسر الزجاج، أي الالتصاق بجزئية الاحتمال المعروض.

(والألفاظ نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما يمكن وروده منها على اللسان أو هي رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر، وإن ترادفا في ظاهر المعنى، فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماماً) كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل.

المعجم الشعري في قصيدة النثر في الشعر الشعبي

وسوف أقف أمام مقتطفات من نصين، هما وهوامش لغرفة باردة. لعبدالمجيد الزهراني، ورعشة باب لطلال الرشيد.

المطلع على التجربة الشعرية التجديدية في الشعر الشعبي، سيلاحظ أن هذه التجربة، اعتمدت في تصاعدها الدرامي على تفتيق الذات الإنسانية بكل ما مرت بها من تحولات اجتماعية، تماماً مثل قصيدة النثر الفصحوية، فنجد القلق النفسي والاكتئاب والغربة بمستوياتها المختلفة والوحدة والعبثية والتمرد والرفض واللامعقول، من الموضوعات التي سيطرت على النص التجديدي الشعبي، وهذه الموضوعات ليست وليدة قصيدة النثر سواء في الشعر الشعبي أو الفصحوي، إنما ظهرت بمصاحبة الاتجاه الابتداعي الذي نلمحه في قول (حسن فقي):

ماذا أريد ؟فقد برمت بما أريد؟

إني لأهدم.. ثم أبني.. ثم أهدم من جديد

وأرى الحصى دراً.. فأنظم منه كالعقد النضيد

إنه تصور للحظة القلق،القلق اللامعرفة بالذات وبالأشياء، اللامعرفة بما يريد، القلق الذي يبحث عن حقيقة الذات، الموجود الكائن الذي تتدثر به أرواحنا!

من أنا..؟ هل أنا غير طيف شاهدته أحلام هذا الوجود؟!

هكذا تسأل تجربة القلق وتأمل الذات عند حسن فقي، والإجابة:

أنا مثل الألوف في هذه الأرض.. رسيف ما بين شتى القيود

والإجابة مبتدأ سؤال ظل يدور في أعماق شعراء قصيدة النثر السعوديين سواء على المستوى الفصيح أو الشعبي، ونص هوامش لغرفة باردة، لعبدالمجيد الزهراني، هو نص شعبي ينتمي لقصيدة النثر، يضعنا أمام فلسفة القلق الإنساني، تجاه ذاته وأيامه وما يحيطه من تغيرات الإنسان والإنسان الآخر، القلق الذي نتوهم معه بالموت داخل الحياة، نتوهم معه بالتجمد داخل قوالب باردة من الوحدة والغربة وغياب تصاعد الزمن، نتوهم معه بهامشية الدور الذي يضع داخلنا الألم والحزن.

هوامش لغرفة باردة، نص يتكون من أحد عشر مقطعا ،كل مقطع يحمل تطورا لتجربة قلق الشاعر التي يحدد هوية مكانها (غرفة باردة) ودورها اللادور (هوامش) وإحساسه بالمكان (باردة) فمكاننا يستمد طقسه من خلال انفعالاتنا النفسية وحالاتنا الشعورية، فالطقسية انفعال وليس تحولاً جوياً، والشاعر منذ العنوان (هوامش لغرفة باردة) يحدد مساحة تقلّب تجربة القلق داخل أضلاع حيزية غير قابلة للتمدد لإثارة

التجربة وتفجرّها وحصر طاقاتها. يقول مطلع القصيدة:

أفتح الشباك

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

اللي تطاير من عيوني.

يبدأ النص بوصف حركي طلبي مواجه لمخاطب ما (أفتح) يوحي لنا من خلاله بفعل مسبق مجهول قبل نية فتح الشباك، فعل مسبق محصوله محاولة الخروج من حيز الذات والمساحة، أو توهم الذات بمحاولة الخروج كحيلة لممارسة حرية التنفس، والوقوف في منطقة وسطى بين حدود الخارج والداخل، الحرية والعبودية لسلطة المكان، ومواربة الرؤية الكلية أو تقطيعها واضطرابها وتداخلها، ذلك التقطيع الذي يحمله مصطلح (الشباك) عند الشاعر الشعبي، (والنافذة) عند الشاعر الفصيح، ولكن الدلالة المعنوية تظل واحدة عند الفريقين، الرؤية المتقطعة للموجود الغائب والفائت الذي يلملم الشاعر تفاصيله المتناثرة، الشباك رمز الحرية مقابلة بالقفص بالارتداد إلى الداخل (الغرفة) الشباك، التوقيت الذي يعلن مواعيد انصراف الزمن وقدومه حينما ينغلق باب السلطة ليحول الاتساع إلى قوقعة حجر، (في ريش الحمام) هنا المخزون الذهني لرحم الذاكرة البصرية، التي تخلق تصوراتنا ودلالاتها ،الحمام، رمز لكل المتيحات والمنطلقات إنها كالهواء، لا يمكن اختناقه، (اللي تطاير من عيوني) يلملم الشاعر تفاصيل الماضي ضمن إحصائية الذاكرة المتناثرة فوق زجاج التاريخ، ضمن إحصائية (أحسب) لجدولة الثابت والمنفي من الذكريات، الذكريات التي تتحد مع ذات التجربة، فتفتح لها محاور ما كان من الأفعال والأسماء، والأشياء، والكائن وما ينبغي أن يكون عن مثالية الذات.

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

اللي تطاير من عيوني.

يذكرنا بمطلع قصيدة (غبار السنين) لطاهر زمخشري

في غبار السنين فوق المآقي   كل ما قد جنيت من إخفاقي

وفي مقطع آخر يقول الشاعر.

قلت: روح

بالسؤال الخافي/ المفضوح.. في دمعي

أنا ما مليت ربعي، بس ملوني

ويش أسوي

لا عجزت أنسى وجيه اللي تسوتي

يبني النسيان أعشاشه على كفي

يفتتح الشاعر الجملة الشعرية بفعل (قلت) ليصوغ لنا الجانب الاجتماعي لتجربة القلق، تتصاعد من خلاله توتر التجربة، تجربة الغربة والرفض، عندما يشعر الفرد بعدم انسجامه مع المجموع الاجتماعي، عندما يشعر بنفور المجموع من تواجده، هذا الإحساس الذي يسوّغ له مشاعر الانفصام عن المجتمع، ثم الحيرة في تقبل الوضع الكائن المرفوض ضمنا داخل الذات التي تتهيأ لفعل الانسحاب، هذا التناقض بين الكائن والمرفوض، يدفع الشاعر إلى الهروب من الواقع والاحتماء بااللاوعي من الأشياء، لإيجاد المعوض في منحه فرضية الموجود المثال الذي يبحث عنه ويحاوره (قلت) لمماثلة المقابلة بين الذات الموجودة والذات الفرضية، لكن كيف نستطيع إيجاد المعوِض الذي يمنحنا الموجود المثال ويساعدنا على تحقيق حالة الانسحاب كحيلة دفاعية ضد الجماعة؟ يجيب عن هذا التساؤل اللاواعي في مقطع آخر.

قلت، أبكتب

قمت أدوّر عن يديني اللي فقدت

فـ.. الستاير

فـ... الكتب

فـ.. كل ما لامست بيدني - زمان -

قبل ما افقد يديني...

الكتابة وسيلة الهروب من مواجهة الواقع، والاحتماء باللاوعي وصناعة عالم مختلف عن العالم الموجود، الكتابة، عند الشاعر التجربة الجديدة ليست قالباً إنها حياة التي يواجه بها ما يرفضه ويتمرد عليه،والبحث عن بديل حر، لذلك أصبحت القصيدة الجديدة رؤية لنظام مختلف للأشياء، ويقول الفيتوري في قصيدته (من أجل عيون الحرية):

اكتب.. اكتب لا تتردد.. اكتب فالظلمة تتوقد.. اكتب فالكلمة تتجسد...

ويقول:

(كلماتي أصوات حياة لاتعرف موت الكلمات)

ويقول أدونيس: (أعرف أن الطريق لغة في شعوري لا في المكان، لغة في العروق في نبضها).

لكن عبدالمجيد الزهراني يعجز عن خلق عالمه المثال والتمرد والثورية على عالمه الموجود عن طريق الكتابة لعدمية آلية التنفيذ، (اليد) هنا رمز التمرد والتغير الذي سيخرجه من هامشية الحيز، اليد هي آلة البناء والهدم، والحيز هو الذي خطف قدرة آلة التغير، الحيز الممتد من

ظلمة الستاير إلى النور المخنوق في الكتب، الامتداد الذي يعرضه ضمن تفاصيل السلوك اليدوي، اليد هنا ذاكرة الجسد، وذاكرة الفكر، وذاكرة السلوك اليومي للفاعل.

* * *

من قصيدة (رعشة باب) طلال الرشيد.

يقول بريخت في إحدى قصائده - ترجمة **عبدالغفور مكاوي** -

.. آه: نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض

لم نستطع أن يحي بعضنا بعضا

أما أنتم فعندما يأتي اليوم

الذي يصبح فيه الإنسان صديقا للإنسان

فاذكرونا.. وسامحونا.

القصيدة الشعرية عند بريخت هي بحث عن الإنسان همومه، قلقه، وبحثه عن الإنسان الآخر المثال، وفي نص رعشة هدب عند طلال الرشيد - رحمه الله - تتكرر تجربة الخوف والقلق والرفض.

يقول طلال الرشيد:

من دق بابي الخشب...؟ بابي العتيق

اللي على جال الطريق... جبين بيت الطين

اللي انبنى قبل السنين

تجربة الخوف والقلق هنا تأخذ منحى الدراما التي تبدأ بمشهد الاستفهام (من) التي تحمل هواجس خوف (ما) غير عاقل لمجهول (ما) عاقل، الاستفهام هنا يمثل موقف العقدة في ذلك المنحى الدرامي الذي

يشخص لنا خلق الخوف والمجهول الذي يقف خلف ميتافيزيقية وفلكلورية ذهنية الشاعر، والميتافيزيقية التي يمثلها الباب والفلكلورية التي يمثلها لفظ العتيق، وكأن الشاعر يريد أن يثبت لنا منذ البدء حالة إنسانية معينة يخلقها زمن (ما) ومكان (ما) وأبعاد نفسية (ما)، إنه يحاصر تنامي التجربة الإنسانية.

(الباب) رمز الانغلاق، التحجّز، الحجر، داخل حيّز معلوم، الباب، فاصل لعكسيين أحداهما ضد الآخر، الانغلاق والانفتاح، الحرية والعبودية، ودلالات الماضي من لغويات الشاعر التجديدي، يقول يوسف الخال في قصيدته ECCHOMO:

أعلم أن الأمس بي حاضر

وأنني أب الزمان العتيد... وأن أيامي على ضيقها

تنال مني كل شيء جديد.

عندما يسيطر الخوف داخلنا نتوهم أخطبوطا يلف على مسام كل ما يحيط بنا حتى يكاد يخنق كل قطرة أمن تتسرب من السماء نحو أفواهنا ،نتوهمه يتربع فوق بابنا وفوق طريقنا ويتسلق نوافذنا وجدار بيوتنا، وذلك الخوف الذي يصنع حولنا المجهول، والمجهول الذي لازم شاعر التجربة الجديدة، فظهر له كقول صلاح عبدالصبور:

(هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل.. أم أنت حق؟)

إنه أشبه بسؤال جدلي يتقاذفه شعراء التجربة التجديدية، كل حسبما يرى ويشعر ويستولد من رحم تجربته الإبداعية، ورعشة باب تتابع لسلسلة هذا السؤال أو التجربة الجدلية التي تدور في حيز المكان اللامعلوم، المكان من لغويات الشاعر التجديدي، وظل المكان جدلية مستمرة بين الشاعر القديم والشاعر التجديدي في مضموناته وترميزاته

التي اختلفت،الشاعر القديم كان المكان هو انتماء، احتماء، جزء من تكوين نفسية الشاعر، ومن هنا سنّ الوقوف على الطلل،لكن المكان عند شاعر التجربة التجديدية يعني إعلان رفض لماهية المكان.

(بيت الطين) الطين من لغويات الشاعر التجديدي، وهو يعني الإرهاصة الأولية للتكوين، يعني العودة إلى رمز تساوي التكوينات، يعني الجانب الأقوى للرغبة والخطيئة وتجليات الغرائز التي تصوغ حيوانية الإنسان. (بيت الطين) في رعشة باب، بيت الأشباح الذي يلفه الليل الظلام، المهجور القابع أواخر الطرق المغلقة، إضافة إلى المجهول الجيولوجي للمكان، وهناك المجهول الإنساني الذي يمثله الشاعر:

(دقة عدو.. وإلا رفيق)

المجهول المكاني نحتمي منه بسلطة الاختفاء الحيزي، في حين أن المجهول القادم من الفعل الإنساني الآخر نعجز عن الاحتماء منه حتى عن طريق سلطوية الوحدة، المجهول الطارق الذي يحمل لنا الخوف، والشر حينا، كما يقول صلاح عبدالصبور:

الطارق المجهول يا صديقي ملثم شرير.

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه تحت اللثام وجه بوم

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الضيق

قد مدّ من أكتافه الغلاظ جذع عقيم.

المعجم الشعري في قصيدة النثر الشعري الفصيح

إلى أبي. أحمد الملا

شموع تفتقد الغرفة لذعة سوادها.. لذعة تمنحها

بعض الظلال الأخف وطأة من البياض الشاحب..

شموع؛ تشيل الهالك من الصمت توسع له شقاً في

النافذة...

قلت سابقاً أن اللغة عند الشاعر التجديدي تتجاوز الوسيلة والوظيفة، إنها تنتقل من هامشية الوسيلة إلى مركزية الخلق، لذا فهي خلق انتقائي، تخضع بعد ذلك لكيميا الصياغة حيث هناك في معمل الصياغة تتفاعل اللغة مع إيقاعات الانفعال اللاواعي فتتبلور في أشكال أخر ليس بالضرورة نألفها، فتآلف مؤشر فشل عند شاعر قصيدة النثر، لأنه يهدف إلى علاقة لا إلى غاية، في قصيدة النثر(انتهى عهد الكلمة الغاية،.. فالقصيدة لم تصبح كيمياء لفظية، بل كيمياء شعورية) كما يقول الأب الروحي لقصيدة النثر أدونيس.

في المقطع السابق من نص أحمد الملا، تتحرك دائرة المعنى عبر ثماني مفردات منتجة للدلالة هي (شموع، غرفة، سواد، ظلال، بياض، شاحب، صمت، نافذة) تجمع اللازمان ولامكان، إنها (قبر العقل وقبور الأشياء) كما يقول النفري. الشموع، النافذة المقابل النديّ للنور، الدلالة اللغوية الثابتة عند شاعر القصيدة، غرفة مقياس حيّز حالة الاحتمال الدائرة حول ذات ضيقة الامتداد، سواد، بياض، ظلال، مشتقات اللون الذي يضفي سينمائية مركز الدوران الخالق للحالة المضغوطة في صندوق الأبعاد الثلاثية لتلك الألوان، فسواد وبياض يمثلان حداً للأقصى والأقصى، والظلال انكسار لجمع ذلك المتناقضين، الشحوب وصف شكلاني والصمت وصف كلامي، والجمع بينهما يتمم ملامح حالة التوهان

الناتجة عن التقوقع حول فراغ الشيء.

الصورة الشعرية في قصيدة النثر

(الشعر صياغة وضرب من التصوير) **الجاحظ**

الخيال عالم الأبدية ورؤية مقدسة والقوة الوحيدة التي تخلق الشاعر، كما يقول وليم بليك.

والوسيلة الأولى في إدراك أي حقيقة، والفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة، كما يقول شلنج.

الشعر بمعناه العام تعبير عن الخيال، فالعقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها، إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة للصانع والجسد للروح، كما يقول شيلي.

الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى، كما يقول كيتس.

وعند كولردج (القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر).

لم تعد الصورة في قصيدة النثر، تشبيه، ربط بين متباعدين لأجل خصوصية مادية، بل أصبحت علاقة عقلية، تتبلور من خلال تجربة الشاعر، التجربة المكونة لثورته، والنظام الرؤيوي الجديد الذي ينظر من خلاله للأشياء واكتشافاتها، فالصورة في قصيدة النثر ليست انعكاسا لشيء موجود مسبق، بل هي نسيج وحدها، نسيج يتفرع منه باقي أطراف نمو جسد التجربة، فالانتقائية هي أساس الصورة في قصيدة النثر، التي تتبلور من الداخل إلى الخارج، فالذات هي إشكالية المعرفة عند شاعر قصيدة النثر، واكتشافاتها تظل محور فلسفة الصورة الشعرية، الوجود

إعادة صياغة عند شاعر قصيدة النثر والصورة الشعرية هي وسيلة تلك الصياغة، إنها تعبير عن التوتر النفسي القائم على رفض المسبق وبلورة المسبق ضمن نظام جديد يخالف القار، ويصيغ التوازن بينه وبين المفرز الرؤياوي، تأمل صورة انتزاع الذات من هيكلة الوجود المعتاد، وتقليم الميت منها لإعادة تجديدها الذي يعبر عنها الشاعر شريف الشهراني

فجأة إذ به يلفظ أشلاء من جسده، من فوق المساحة في كيس شعير، يحمله على كتفه.

وقول حمد الفقيه في قصيدة لست لوركا، الذات عنده تموضع تأملي علائقي لمجموع الارتباطات التي تتجمع فوقها المألوفات فلا تمنحها سوى التهميش لتكسرات الرؤى العابرة فوق تقاطعاته.

وحتى أقمت عاطفتي مشجباً لعابرين سرعان ما صار نزقاً يكبر بمرايا ندمي.

لم أكن لأصدقه.

الصورة في قصيدة النثر.. تراكبية تراكمية،وهذا ما يحيطها بصياغة الغموض.

وينتج بالكثافة التصويرية والاختزال المبهم لما هو مفترض الموجود، الذي يخل بالمستوى الحقيقي للواقع ويشوهه حيناً، ويحور مكوناته وينقلها من واقعيتها إلى واقع مصنوع خيالي) يوائم بين المكونات غير المتجانسة ظاهرياً ويكتشف التجانسات الكامنة الباطنة بين أجزاء العالم ويوفق بين التناقضات في خلق صورة شعرية لها وظائفها النفسية والجمالية والدلالية الفكرية والاجتماعية، الصورة الشعرية ذاتيةٌ محضَة، سواء أكانت تتوجه إلى التعبير عن الآخر،لأن الانفعال داخل قصيدة النثر انفعال دائري يتمركز حول ذات مقدرة، والتقدير قد يكون احتمالاً غالباً،

لتصعد فيها القدرة الشعرية إلى أقصى مدى ممكن دون انضباط للمقاييس الفقهية للموجودات،، باستثناء الانضباط الذي يفرضه نظام اللغة الشعرية، وهو نظام ذاتي يتبع سلطة انفعال الشاعر)، تأمل الصورة الشعرية في قصيدة (قراءة في كتاب الفجر) لطيفة قاري:

الأرض رومانة والأنواء عارية والجفاف قدر

وغامضة مثل نقش المطر

صلاة القبيلة

والمعزون قد أقبلوا من قتات القرى

وانتعلت لإثمها في احتفال

فاصطفاها الفجر

أضاعت أصابعها في ظلام الخيام

حاصرها الجند في دمها

من يقين الأجنة تنسج سجادة للصلاة.

الأنثى عند الشاعرة، هي رغبة للانعتاق خارج ثبات محيط سلطة الآخر.. فعل الرغبة يحولها إلى مفهوم الخطيئة، إذاً مستوى رغبة التحدي، ومستوى محصول الرغبة، مستويان أنتجا خصوصية الصورة هنا فتنوعت ما بين تأسيس الوجود، الأرض والنساء ونتيجة الوجود والخطيئة وفعل الرغبة والظلم والشر.

الصورة الشعرية مستقلة بتكوينها الخاص وليس انتماؤها إلى النص سوى) ارتباطٍ عضوي بمعنى أنها تتكون بشروطها اللغوية والنفسية والفكرية والرمزية مستقلة ثم تنتمي على عضوية النص العامة ويكون الارتباط بتمفصلات شعرية مشتركة بين اجتماع الصور المكونة للنص وهي في عالم صوري متجانس بشعريته، (هكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشاً،

تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء) كما يقول أدونيس، أي أن الصورة تكوين ذهني قبلي والصياغة تكوين لاحق، وظيفتها إقامة الارتباطات بين مجموع الصورة، التي تكون في ذاتها علاقات مستقلة، الشاعر لا يستقبل العلاقات كما يستقبلها الفيلسوف بعقله بل بوجدانه، يستقبلها كما يريد هو، وهو استقبال ذو خصوصية إسقاطية، فهو يضيف ويحذف ويغير العلاقة التي يستعيرها من الموجود، وهذا ما تتيح له قدرة الخلق الأدبي.

من قصيدة نهايات (آمال بيومي):

على الأرضية الملساء

تتقاطع أعمدة الظل

بوجه جامد وأصابع عمياء

التقته

وعلى الجدار الآخر تشكلت

سيدة الظل

لأجلها ثلة من الحرس

ترصد أخطاء النجوم

الريح

اهتزاز الأغصان الماجنة

ومناغاة الطير

أي الأمكنة لا يغطيه ظلي

والفضاء كرة تدحرجت

تحت عباءتي

المرأة هنا هي استعارة مفتوحة للسلب والسلطة والتقطيع الموزع على دوران الموجودات، التي تغتصب خصائصها لإسقاطها فتتحول بذوراً لنباتات تشبهها، لذا نجدها تمتدّ ضمن تكوينات الظل والشجر والعصافير، لكنها تكوينات محجمة بسلطة الرقيب (حراس) هذا المعنى هو الذي أسس تركيبات الصورة الفنية عند الشاعرة.

والاستعارة: هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترنا دلاليا،وقد ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تشير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجآت للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع.

ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر.والاستعارة من أقرب انواع التصوير الفني لدى شاعر قصيدة النثر،لاعتمادها على إضمار طرف من طرفي العلاقة، وهذا بدوره يفتح مساحات التشريع في تكوين فقه الصورة الفنية وعلاقاتها الأخرى كاللغة والموسيقى.

أنواع الاستعارة

1 - الاستعارة التجسدية reification، وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالاتها إلى مجرد.

2 - الاستعارة الإيحائية، وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد.

3 - الاستعارة التشخصية، وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد.

قصيدة: البوادي. **عيد الخميسي**

مصائر تمشي في الرمضاء،

السأم،

نساء يطرقن ليتلمس طريقاً،

الغيمات الخشنة.. أقصد تلك الجدران.

ستكفي كانت طيش نباتات بين أصابعنا

فهي عصافير ميتة تتخفى في أنفاس السعفات هنا

حيث النخلة كانت.

إن إحياء المعنى بسحبه من مستوى هامد (مصائر، غيمات، نباتات، سعف) إلى مستوى متحرك (تمشي، خشنة، طيش، أنفاس) هي التي تمنح الأشياء انفعالاتها الحياتية وتسقط الذات المخصوصة ضمن تلك الانفعالات، وهكذا فالصورة قد تمثل حيلة دفاعية، لتحقيق الضبط الانفعالي والإيقاعي لمستوى التوازن لدى الشاعر.

إن الصورة الشعرية الحقة هي إبداع فني يخاطب الروح والإحساس والخيال معاً، فما نحصل عليه من التشابه أو سواه من عالم المجازات الاستعارية يثير إنما، الصورة الجمالية الفنية، فيضيف جديداً بتشبيهه في خيالنا وروحنا ويشبع فينا مدركات خياليه جديدة مادية ومعنوية.

من قصيدة ذاكرة الوجود.... حوارية المستحيل (**البديعة داود كشغري**):

أو تحيل دمي معجماً للجنون

أدعوك أن توغل في ذاكرة الجن إذ يعلن العشق

عفرته التوحد في مكابدات الطقوس

من ألف عام

كنت أحمل جسدي مثل قيثارة شاقها عزف الخطايا

قيل أنها جنية تخرج من كوابيس المنايا

ها أنت تسكب همسك في هجوع الطرائد/ مزن الترائب.

المدرك المعتاد لدينا (المعجم مع العقل، والإنسان بالذاكرة، والقيثارة بالغناء، والكوابيس مع الحياة) لكن في النص السابق نرى أن المدرك المألوف تعامل مع ثنائية غير مألوفة (المعجم مع الجنون، الجن بالذاكرة، القيثارة مع رغبة الجسد، الكوابيس مع الموت) وهذا ما نزع لذة دهشتنا من خلال ثنائية المألوف مع اللامألوف.

والأمر ذاته أقصد الثنائية المقلوبة ضد المعتاد في قصيدة سلوى خميس:

من قصيدة نطلب لسمعنا حقيقة (سلوى خميس):

أنى اتجهت لضلعك انغراس

تبذر شذى مراياك

وتقتات ظلا لاينفصم

بذنب المساء ألفة

ماء ينقش أفقا راكدا

في زجاجة

بعقود التعارفات الصغيرة

الفائضة بلجاجة الحكمة والزلل

وحنكة العارفين

توقظ الدماغ لغير الحياة

والصورة تثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار... وإعطاء القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات، على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائما، لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنسة بالعقل، ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة تستقطع منا لذة الدهشة، ولعل ذلك ما جعل بعض شعراء السريالية يعتمدون على الهلوسة واللاوعي في إنتاج الصورة الفنية، لتحطيم مرايا الواعي العاكسة للموجود.

لو تأملنا الصور الفنية في قصيدة بيان (9)

من قصيدة بيان رقم (9) حزام العتيبي:

مللت حذائي الجديد

حذائي المذهب الأنيق يا بقية الإماء

هديتي إليك عرش من رماد

قسم الرقعة في كفيه فرشاة وشكا يتلون

قذف التعويذة الأولى سفاحا

رحما في كفه اليمنى تدلى

قطع النسغ وقم

ومن قصيدة التوقيع يقول:

وفي الدروب متسع للمساءات في الصيف متسع للتوحد

كيف استوى الكحل في عينها والبكاء

ومن قصيدة سحر:

منقوشة بين الكهوف تصدعت

منها المرايا قد تموت ولا تموت

عدنا إليك وسور غربتنا عشق تسامى فوقه المطر

هل غاب رملي عن سمائك مرتين

قولي فإن الرمل يحتضر

قوس وأحجية،ماء يراودني

يا فجر هل أقف.

(الحذاء، الإماء، عرش الرماد، الكف، الرحم) ولو حاولنا استنباط تقابل للصورة السابقة ((الحذاء) الطريق، (الإماء) المرأة، (عرش الرماد) التوهان، (الكف) المستقبل، (الرحم) التغير) تحديد ماهية الدفقة الشعورية أو التمدد الانفعالي هو الذي يتحكم في اختيار الصورة الفنية، وهما – أقصد الدفقة الشعورية والانفعال – غالباً يرتبطان باللاوعي الشاعر، وهذا ما ينتج سريالية الصورة الفنية.

يقول بول ريفردي: (إن الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر،المهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف، ويقول العالم اللغوي (كارل فسلر) (إن صورة الاقتران اللغوية التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية.

فالخاطرة الأولى تعرض على الذهن كالومضة المتيحة لرؤية جديدة، فإذا كان الذهن صافياً ودقيقاً وواعياً لها فإن دور الكلمات يقوم

بالتشكيل والتحديد والإفصاح، وبهذا الدور تعيش هذه الخاطرة بفضل ميلاد الكلمات لها.

من قصيدة إلى أبي أحمد الملة

شموع؛ ربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من

الشق وتنفض ما تراكم،تحرك الأوراح وما شف في

الأعين على جدرانها؛الغرفة الزاحفة في بياض؛ لم

يتغضّن أو يأسى لما يحدث.

أو ربما شموع.. توحي بفكرة البكاء.. كي تلين الوحشة

الوحشة، بدلاً من النظرات التي تتكسر وتثقل

السرير، تحجب الهواء وتكتم الصدر الواهن فيه..

الأنفاس التي ترصف الوقت وراء بعضه، حتى تتوهم

بأن الزمن هو صمت ممتد.. أو انتظام اللاشيء فيه..

وأنه الزمن وفي ما عداه فهو أمكنة.. ومن توهمك.

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى الصورة المتنافرة الغريبة فيجمع بينها بلا صلات فنية أو نفسية أو رمزية فيكدسها، تكديساً في قصيدته دون إدراك لها في عالم الشاعر، ولا عوالم الآخرين، إلا ليستر تحتها عاطفة باردة وفكرة تائهة وإحساساً بالضياع الفني.

من قصيدة ذبابة **ليوسف المحيميد**

ساكنة الدنيا وهي تتلفع بعباءة ظهيرة قائظة.

العربات تحبو دونما ضجة منبهاتها. الإشارة النابتة

في طرف الرصيف تغمز بألوانها دون ابتسامة.

والجمع بين النقيضين في الصورة النفسية الواحدة هو تعبير فني يختلف اختلافاً واضحاً عن التنافر الذي يباعد بين أطراف الصورة الفنية، ويفقد العمل الفني وحدته، ويشيع فيه الفوضى وتراكم الصور بلا ثمرة مرجوة من إيحاءاتها، والتناقض هنا دلالة التمرد والرفض ومحاولة الانقلاب على النظام الرؤياوي القار.

من قصيدة تعبير **لمحمد حبيبي**

عيناها

تقضم – ليست تفاحات – حشفا

عربات تدهس نظراتي

كنا نقضم ضجة قلبينا

ودمها.... الواسع... يلفحني

وفي قصيدته هذه ليست قصيدة يقول:

وجهي شجرة

الآن عروقي عيدان الرمل، سأخرج

لأصادف سابلة يقضون حوائجهم، فأنام وأبكي

الأبيض كان شراكاً

الأسود صفو

فلنتحسس أسماء أخرى للأبواب

لتتحسس

رائحة للرجل المطفأة

منفضة للساعات.

ومن قصيدة (لست لوركا) لحمد الفقيه

ربما لأن أمي كانت رأت يوماً ثيابي الملطخة بالغيم وتحرشات الأطفال تضيق سريعاً على جسدي.

ربما لأنها كانت تظن أنني سأكون سقفا لضراعاتها وهي تفزع بنحيب عال فوق رأسي.. وأنا أكبر على صدرها كأنين

فلم ألبث أن أقف على رائحة لبارود علق بشبابنا حيث كانت المعارك تعدّ طازجة أمام أبواب الصحف اليومية.

وكان النشيج أعلى من جدار دم أقيم نصبا للخيبات وملح الشتائم.

ربما لأنني لم أنج تماماً من شحوب كان يلقيه عليّ حنين عابر.

لولا أنني قطعت ما يشبه القسم لنفسي ألا أموت في سرير أحد.

كان ذلك بعد أن رأيت محتضراً في قلق ميت آخر.

كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء تماما ذابل القلب وكأن أحداً لم يسبق الرجل إلى الموت.

لكنني لست لوركا لاحتطب شائعات كهذه حول موتي.

يقول محمد حبيبي: في تمتمات الغبار

كل ما يلزمك (في القرية النائية)

حين يبكي الصغير ملاهيه

أثلة بحبال من الخوص

مضحكة مثل ربطة عنق مسافر

هكذا سوف

تنجز مشنقة

ويقول **علي الدميني**: في قصيدة فوضى الكلام

وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام

ناشراً ريشه

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضتين

وليكن أن ينام الشجر

عارياً في المياه

واضعاً شبهة التوت كي لا نراه

جانباً وليغنني

وليكن للأصابع أن تتشابك تحت قميص المطر

أن تقص حكايتها للممر النحيل.



المراجع

1 - الشعر في الجزيرة العربية، نجد والإحساء والقطيف، خلال قرنين 1350/1150هـ، الدكتور عبدالله الحامد العلي الحامد. ص 470 - بتصرف.

2-3) المرجع السابق.

4) رشيد يحياوي: قصيدة النثر ومغالطات التعريف، علامات، م 8، حـ 32، أيار 1999، ص 56.

5) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي. ط/ 1، ص 70-1.

6) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، محمد حسن عواد. ص 15.

7) المرجع السابق.

8) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق د/ مفيد قميحة/ الأستاذ نعيم زرزور ص 37.

9) المرجع السابق.

10) الشعر الوجداني. الدكتور عبد القادر القط ص 340.

11) المرجع السابق.

12) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. د/ محمد زكي العشماوي.

13) المرجع السابق.

14) أدونيس زمن الشعر ص 44.

15) محمود محمد شاكر، نمطٌ صعب ونمطٌ مخيف ، الطبعة الأولى 1996، ص 154-155. (بتصرّف).

16) زمن الشعر أدونيس.

17) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي. ط/1، ص 70-1.

18) المرجع السابق.

19) أمواج وأثباج. عبدالفتاح أبو مدين.

20) عفو الخاطر. الدكتور عبدالله العوين.

21) زمن الشعر. أدونيس.

22) عفو الخاطر. د/محمد عبدالله العوين.

23) الصخر والأظافر. عبد الفتاح أبو مدين.

24) قصيدة النثر بين النقد والإبداع ، د. عبد القادر القط ، ص 36.

25) دراسة في مفهوم قصيدة النثر د. فرزند عمر.

26) زمن الشعر أدونيس - بتصرف -.

27) (في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية)/ د. سعد مصلوح 216.

* * *



تعاني قصيدة النثر في المملكة من وضع إشكالي لا يخلو من مفارقة، فهي موجودة وغير وموجودة، وحاضرة وغائبة في الوقت ذاته. فهي موجودة بمعنى أنها صارت حقيقة واقعة في الأدب السعودي لها كتّاب وكاتبات نشروا نصوصهم في دواوين أو مجلات ورقية أو إلكترونية متعددة، كما أن لها قراءها ونقادها. وهي غير موجودة بمعنى أن نسبة حضورها الواقعي ونوعيته في الساحة الأدبية لا يتناسب مع المدة الزمنية التي قطعتها هذه التجربة منذ نهاية ستينات القرن الماضي إلى اليوم. فهي مازالت مهمشة تعيش في أوساط ثقافية محدودة، ومتهمة ومشكوكاً في فنيتها بل وفي مشروعيتها في كثير من الأحيان، ومازال أغلب نصوص كتابها يصدر خارج المملكة.

سأحاول في هذه الورقة مناقشة بعض الإشكاليات التي تواجهها قصيدة النثر في المملكة منطلقا من تجربتي الخاصة مع قراءة هذه القصيدة ومتخذا من ديوان أو مجموعة الشاعر محمد خضر الغامدي «**مؤقتاً... تحت غيمة**»[1] مجالا للتطبيق. فقبل هذا الوقت لم يسبق لي أن كتبت عن قصيدة النثر أو أدليت برأي فيها، كانت صلتي بها تقصر على قراءة ما يقع في يدي من نماذج منها وما أقرأه وأسمعه من نقد لها. وكنت في أغلب هذه الحالات اكتفي بممارسة دور المتلقي السلبي الذي يكتفي بالاطلاع ويقنع بالانطباع (الذي كان في عمومه سلبياً)، دون أن يكلف نفسه البحث والتمحيص والتدقيق في قضايا هذه القصيدة، إلا بقدر ما يمكن أن يقدم أحياناً في قاعة الدرس للطلاب. ويعود الفضل في دخول مغامرة الكتابة عن هذه القصيدة إلى سببين: أولهما اطلاعي بالصدفة على مجموعة محمد خضر وقراءتي لها قراءة أعتقد أنها جادة ومحايدة

ومتأنية إلى حد معقول، والثاني هو نادي جدة الأدبي الذي يغرينا دائماً من خلال نشاطاته التي لا تكاد تنهي أو ينتهي منها على الدخول في مغامرات بحثية ثرية نحمدها له دائماً، وقد نحمد من أجلها أحياناً.

ويمكننا عزو هذه الإشكاليات التي نناقشها في ورقتنا هذه إلى قصيدة النثر ذاتها ومزاعم شعريتها وإلى متلقييها وطرق تلقيهم إياها، وإلى نقادها ومبدعيها.

التسمية الأجناسية:

على الرغم من شيوع مسمى «قصيدة النثر» في الأوساط الأدبية إلا أنه ليس مرضياً عنه عند كثير من الدارسين حتى عند أولئك الذين يقبلون به اضطراراً، بل إن هناك من يرفضه جملة وتفصيلاً (لأسباب متفاوتة)، ومن ضمن هؤلاء بعض شعراء هذه القصيدة أنفسهم. ولذلك يواجه الباحث عدداً كبيراً من البدائل المقترحة إن جداً وإن هزلاً مثل: «الشعثيرة» و«النعثيرة» و«النسيقة» و«النص الجديد» و«النص الأجد» و«النص الحر» و«النثر المشعور» و«شنر» و«النص الخنثى»... إلخ. قد يقال لا مشاحة في المصطلح، لكن في هذه الحالة، هناك بطبيعة الحال مشاحة شديدة ، فالأمر لا يتعلق هنا بمجرد تسمية لشيء يجمع الكل على مضمونه أو ماهيته، بل إنه يتعلق بتحديد مسبق للكيفية التي ينبغي على المتلقي أن يتلقى هذا النص الإبداعي من خلالها. إن هذه التسمية هي التي تخلق أو تشكل عند القارئ ما يسمى في النقد بـ «أفق الانتظار». فإذا نُص بأي شكل من الأشكال على أن النص الأدبي المقدم هو شعر، فإن المتلقي يكوّن أفقا لتلقي هذا النص، أفقاً قد يكون ضيقاً صارماً تقليدياً يتشبث بالحضور الكلي لعنصري الوزن والقافية مثلاً، وقد يكون أفقا مرنا يقبل بشعرية النص اعتمادا على الوزن والقافية وعلى

عناصر أخرى في النص غيرهما مثل: الصورة المتوثبة واللغة المكثفة والرؤية الشعرية والأبعاد البصرية وأبعاد الفراغ والفضاء، وضروب الإيقاع الأخرى... إلخ، وقد يكون الأفق - في حالات نادرة ومتطرفة - منفتحاً كثيراً إلى حد يجعله أحياناً يختلق شعرية للنص الذي سماه مبدعه شعراً أو قصيدة نثر. فعندما نظرت في ديوان محمد خضر السالف ذكره والذي كتب تحت عنوانه كلمة «شعر»، وقفت - لدهشتي - على مقاطع من نصوصه النثرية أدخلت في نفسي شيئاً من الانتشاء والجذل الشعري المعهود في النصوص الشعرية الجيدة الموزونة، رغم خلوها من عناصر الإيقاع المألوفة. ومن الأمثلة على ذلك المقطع التالي المأخوذ من نهاية النص الأول الذي يحمل عنوان المجموعة نفسها «مؤقتاً... تحت غيمة»:

كنت أبحث

عن وقت أضع رأسي

في عقاربه وأنام

كنت بين يديك

أين ألقاكِ....؟

ضحكت الريح وقالت

بين نوء وشراع يتمزق

رحلتُ...

ولكني أخذت

قصيدتي

إنها/ إنك/ إنني

رماد حميد (ص 7-8).

أعجبني في هذا النص الصورة الشعرية البكر التي اختلقها الشاعر «أضع رأسي في عقاربه وأنام»، فهي صورة ثرية موحية وصفها بعض الدارسين بأنها غير مسبوقة[2]، ففي هذه الصورة نرى أن الشاعر يهرب من الوقت (شدة الزمن) إلى عقارب الوقت، أو هو يطلب ملاذاً من الوقت في الوقت، وهنا تكمن المفارقة الجميلة. وهذا من باب وداوني بالتي كانت هي الداء. أما الأمر الآخر الذي أعجبني فهو أن الشاعر لم يسم أنثاه التي يبحث عنها ويتساءل عن لقياها بل ترك اسمها فراغاً، فهي مثل الريح (أو هي في الواقع «ابنة الريح» كما يقول في نص آخر، ص 47) التي لا تُرى جسماً وإنما تُدرك أثراً وصوتاً. إنها مبحرة تقاوم الغرق. والفراغ الذي يتلو كلمة «رحلتُ» يوحي بأن رحيل الشاعر كان اضطرارياً ولم يكن اختيارياً. لقد رحل بقصيدته طالبا أنثاه، مؤكدا أمله في أن يحقق هو وقصيدته معها الاتحاد الذي يكون دائما مثل الرماد الحميد مصدراً للتوهج والحياة.

والمثال الآخر الذي لفت انتباهي شعرياً هو مقطع من نص بعنوان «أتيت ولم أجد أحداً»:

...

عرفنا أنا ساعة تتسلق الأعماق

لا نجد إلا أركاناً معتمة

عشنا لحظات زئبقية

على عتبة يوم حار

وزرعنا كلمات عابرة

في خلاصة الأرض

وعرفنا أننا عندما نطل

من نافذة الآخرين

لا نرى إلا أشخاصاً يشبهوننا

... (ص 53).

فالشاعر في هذا المقطع يتعالق نصياً مع الشاعر محمود درويش (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، ليعبر عن المواقف والمشاعر المضطربة الزئبقية التي تشكل العلاقة بين الأنا والآخر.

ومن النصوص القصيرة التي لمست الشعرية فيها نص بعنوان «الصبي الأسود»:

مر زمن بعيد

قبل أن نرى الصبي الأسود

يمر من هنا

منذ أن مر مبتسماً

فأضاء في دواخلنا

أسئلة الألوان

وبشاعة الأشخاص الملتفين بالبياض (ص 64).

فشعرية هذا النص بالنسبة لي تكمن (ضمن أشياء أخرى) في لعبة تفريغ الألوان من دلالاتها التقليدية المتجذرة التي يمارسها الشاعر هنا بين اللونين الأسود والأبيض، فهذا الطفل الأسود البشرة يستطيع أن يضيء ببياض أسئلته (طلب الحرية) سواد (عنصرية) سريرة البيض وبشاعة دواخلهم. فيصبح اللون الأبيض سواداً والأسود بياضاً، وهذه المفارقة.

ولا يمكن إلا أن نندهش ونطرب لبعض نصوصه القصيرة جداً

المكتنزة دلالة وإيحاء، مثل النص التالي الذي يعنونه بـ «العدو»:

حلفت لن أكتب عنك شيئاً

إلا بدمي أو بدمك (ص 59).

أو قوله:

قالت: هل بدأت القصيدة

قلت لن أبدأ شيئاً يفنى (ص 10).

أو قوله في نص بعنوان «سُلطة»:

مرت الريح ببحر هائج

سألته الصمت حتى تحتويه (ص 64).

وقد يقتصر قبولنا الشعري للنص النثري عنده على سطر واحد يمثل عصارة التجربة الإنسانية، مثل قوله:

أتعبني الشروع في اللغة (ص 13).

أو:

الهجرة حكمة مختصرة (ص 37).

ليست هذه النصوص كل ما أمتعني عند قراءتي للمجموعة، بل إن هناك نصوصاً عديدة أخرى استحوذت على اهتمامي وهي جديرة بالوقوف والتأمل وربما كتبت عنها لاحقاً. وهدفي من إيراد هذه النماذج هو الإشارة فقط إلى أن القراءة المتأنية المحايدة لقصيدة النثر في المملكة قد تساعد المتلقي على الوقوف على جزء على الأقل من مشروعيتها الشعرية التي يمكن تلمسها في جوانب متعددة من نصوصها بعيداً عن عناصر الإيقاع التقليدية أو معها.

ومع ذلك فهناك نصوص في هذه المجموعة أعترف بأنني وجدت مشقة كبيرة (بل فشلت في الواقع) في قبول شعريتها وتبريرها، حتى وإن جاءت بعض سطورها موقعة، مثل:

مرة وأنا أدرس اللغة

فاجأتني ميم النسوة (ص 39).

أو:

....

بعد قليل

أقفلي النافذة (ص 40).

أو:

المرأة التي لقيتها

تتلو علي زمن التلوث

والأمسيات

ونشأتها المتعبة

والضباب يدغدغ ذل العصور

أو:

للصغار الذين يغنون في العلب

ارموني في نسيج التشابه

في الثمر الساخن

في التنور

في حذاء الشبق (ص 10).

أو:

«هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملعقة»

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم إلى هنا (ص 62).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النظر إلى قصيدة النثر خالية من الوزن أو الإيقاع المسموع مازال ربما أمراً مربكاً ليس للقراء وحدهم بل حتى لمبدعيها. ولو أخذنا محمد خضر مثالاً، لوجدنا أن الإيقاع كان متغلغلاً في داخله رغم ثورته الظاهرة عليه بكتابة نص منثور. وقد اتضح ذلك من خلال ورود مقاطع عديدة من نصوصه موقعة إيقاعاً جميلاً، سواء كان ذلك بوعي منه أم بدون وعي. ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك:

سأحمل أمتعتي في هدوء

وأرحل قبل الشروق

رحيلاً يليق بمهجتك الزاهدة

سأترك ورداً على الرف

وهجاً حميداً

وأرحل

سأبحث عن نخلة لا تئن

ولون يبيح التنفس

في العشب (ص 33-34).

أو:

وخيل لي أنك اليوم تأتي

على صهوة الفجر

ملتحفاً بالغناء

وخيل لي أن شيئاً من السحر

يلتف حولي كأفعى الأساطير

فأضحك حتى البكاء (ص 66-67).

وقد يرد النص في أغلبه موقعاً، كما نجد في قصيدته «شمالاً باتجاه امرأة» (ص 47-49).

وللحد من هذا الإشكال، ينبغي على كل من مبدع قصيدة النثر ومتلقيها أن يبذل جهوداً حثيثة وقد تكون أحياناً مضنية، فعلى المبدع أن يراعي تاريخ الذائقة الشعرية العربية وألا يكتفي في تقرير شعرية نصه بما يراه هو كذلك فقط، طالما أنه قرر التواصل مع قرائه تواصلاً شعرياً. ولذلك فعليه أن يودع في نصه من مظاهر الشعرية ما يعوض إهمال عنصري الوزن والقافية ويقنع قارئه بشعرية النص. وينبغي على القارئ أن يوسع أفقه الشعري بقدر يسمح له بالتفاعل الجاد مع التطورات التي لحقت وستلحق بالقصيدة العربية، وعليه أيضاً أن يبدي قدراً معيناً من التعاطف والتفهم (حتى ولو كان وقتياً) لقصيدة النثر ليكون حكمه عليها حكماً مبنيا على اعتبارات فنية وليس على مجرد انطباعات عامة. إن المحافظة على النظام الإيقاعي العربي التقليدي لن يخلق في حد ذاته نصاً شعرياً جيداً، كما أن إهماله والثورة عليه لن يضمن في حد ذاته وجوداً حقيقياً

لقصيدة النثر.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن إشكالية تحديد الشعري والنثري في مجال الأدب إشكالية قديمة في تراثنا الأدبي العربي وليست وليدة ظهور قصيدة النثر في العصر الحديث، فقد ناقش هذه القضية كثير من النقاد والأدباء العرب القدامى، ولعل من أهمهم أبا حيان التوحيدي الذي أورد في كتابه الإمتاع والمؤانسة مقولة مشهورة يبدو أننا نغفل عنها عندما نناقش شعرية قصيدة النثر وهي أنه: «إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما **يستهمان** هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا»[3]. وفي تراثنا الأدبي القديم جنس نثري أدبي مغمور إلى حد ما يسمى «حل المنظوم» يمتزج فيه الشعري بالنثري بطريقة جميلة أدبياً وإبداعياً ومربكة أجناسياً أو نقدياً. ومما يزيد الإرباك الأجناسي في قصيدة النثر عندنا حدة التداخل الذي يقيمه بعض شعرائها بين الشعري والتشكيلي والموسيقي والنقدي. فمحمد خضر على سبيل المثال نشر بعض قصائد مجموعته وغيرها في موقعه بالشبكة العنكبية مصحوبة برسوم تشكيلية ومقاطع موسيقية، والأكثر من ذلك أنه نشر معها مقاطع من نقد القراء إياها.

المرجعية:

هناك شبه إجماع بين الدارسين حول المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية تسمية وشكلا وربما كان في بعض الأحيان رؤية، وهذه الحقيقة تخلق عند بعض القراء قدرا من التشكك في مشروعيتها والتردد في قبولها، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها ضرباً من ضروب الاستلاب الثقافي والغزو الفكري والعولمة. وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين

والدارسين تأصيلها في مرجعية عربية قديمة[4]، أو تلمس مبررات ظهورها في المملكة استناداً إلى عوامل داخلية محلية، إلا أن كل ذلك لا يمكنه حجب مرجعيتها الغربية الواضحة. يقول محمد العاس في هذا الشأن: «ومن المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى **جاهزية النموذج شكلاً وحساً والآتي من الغرب**»[5]. وقد تشكلت المرجعية الغربية لقصيدة النثر في المملكة من خلال اطلاع كتابها على نماذج مبدعة ومترجمة متعددة نشرت في بعض البلدان العربية ومن خلال المعرفة المباشرة لبعض النماذج الغربية منها[6].

إن التطور الهائل الذي يشهده النشر الإلكتروني في الشبكة العنكبية (الإنترنت) هذه الأيام قد جعل من أمر التواصل الأدبي بين شعراء قصيدة النثر في بلادنا وشعرائها في البلاد العربية والغرب أمراً ميسوراً، فكثير من شعراء قصيدة النثر السعوديين يقرؤون كثيراً من النماذج الغربية المنشورة إلكترونياً في مواقع متعددة، بل وينشرون فيها قصائدهم. ومن هؤلاء الشعراء محمد خضر، فله صفحة خاصة في موقع يسمى post poems يعنى بنشر النصوص الإبداعية مجاناً لكثير من الشعراء بلغات مختلفة، ولقد قام بجمع مختارات من ترجمات الشعر العالمي وأشرف على نشرها في موقع «منتدى الشعر المعاصر». ولعل من مظاهر المرجعية الغربية لهذه القصيدة عندنا - إضافة إلى التسمية والشكل - الحضور القوي للغرب وأشيائه ورؤاه وأسمائه ورموزه بل وحتى قضاياه. فنحن نقرأ في مجموعة محمد خضر القصيدة التالية بعنوان «حركة في الظلام» والتي لا يكمن أن تصور للمتلقي إلا بيئة غربية سبق أن رآها في أحد شوارع المدن الغربية أو في أحد أفلامها:

لم يبق إلا صدى سهرة ....

آخر العربات مرت من هنا

لا شيء في الشارع إلا أنا

وأسمع حركة وراء الجدار

حركة في الظلام

ليلتي هذه قرأتها في حليب الصباح (64-65).

وانظر إلى الأجواء الغريبة للنص التالي:

بحضرتها عازف مرّ

فتنة تجر خطاها

وعصير يتسكب

والرقص مدار

حان وقت المباغتة

«اكا تشنكا تومي» (ص 20).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدكتور نذير العظمة كان قد لاحظ أثر الصورة البصرية التلفازية في نصوص شعراء هذه القصيدة[7].

وفي نص لخضر بعنوان «حلم»، يحتاج القارئ لكي يتفاعل معه إلى ثقافة غربية متخصصة في الرسم والغناء والتمثيل:

في حلم عميق

رأيت جينفير لوبيز

تبصق الموناليزا

قلت جاء زمن جديد (ص 61).

وكثير من الأسماء والكلمات الأجنبية التي وردت في المجموعة مثل «نساء بيكاسو» و«نهر الكوروفيل» و«جاكلين» و«يوفوبيا الآخر»

ربما «توظف في نصوص محمد خضر توظيفاً واعياً لتشي بواقع ملموس لا بوهم» كما تقول ريتا عودة[8]، لكن هذا الواقع ليس هو بالضرورة الواقع المحلي للشاعر الذي يريد التواصل معه، إنه أقرب إلى واقع أقل ما يقال عنه أنه مختلف كثير عنه. ولا يمكن لبعض العناوين مثل «شمالا باتجاه امرأة» وبعض الصور وخاصة صور الشتاء والصقيع إلا أن تستدعي قدراً من الأجواء الغربية.

هذه بعض الملامح التي تربط قصيدة النثر عند محمد خضر بالآخر الغربي، لكن الملمح الأهم في نظرنا هو الرؤية أو الرؤى الكونية التي يطرحها في ديوانه، والتي من خلالها تكسر الحواجز بين الأنا والآخر بطريقة جريئة وواعية، ولكنها في بعض الأحيان لا تخلو من تسرع ومغالطة. فثيمة «التصالح مع الآخر والتوحد معه» لها حضور قوي في المجموعة. والمقطع التالي من أوضح النصوص التي تعبر عن ذلك:

اليوم يستقر اللظى

تبكي الشرائع

بين رملينا

نبحر في المد والجزر

نبدأ حوار الحضارات

النهر مرجعيتنا الأبدية

التوحد، الالتحام المبارك

بالدم والزيت والبخور

مرادنا الجديد (ص 41).

ولعل قصيدة «الصبي الأسود» التي أوردناها بوصفها من

النصوص التي أعجبنا بشعريتها، ترينا مدى اهتمام الشاعر بقضايا كونية إنسانية مثل العنصرية ضد السود التي لا تشكل قضية ملحة في عالمنا العربي مثلما هي في الغرب، ولذلك فلا عجب أن تكون هذه القصيدة من القصائد التي ترجمت للشاعر إلى بعض اللغات الأجنبية.

بيد أن الشاعر في بعض الأحيان لا ينجح في إقناعنا بالتوفيق بين ما هو عربي وإسلامي وبين ما هو غربي، كما نرى في المثال التالي المأخوذ من قصيدته «جاكلين» الذي يتحول فيه التوفيق إلى تلفيق غير موفق، يقول مخاطبا جاكلين، التي ترمز إلي الحضارة الغربية في نظرنا:

...

دثريني... دثريني

يا ابنة الفرنكفونية

زيديني من لهيك

هذا الذي يوقظ القشعريرة

من فوضاك الأنيقة

... (ص 65).

إن تركيزنا هنا على المرجعية الغربية في نصوص محمد خضر لا يعني بأي حال التقليل من أهمية الحضور القوي للمرجعية العربية والإسلامية والوطنية في كثير نصوصه والتوظيف الفني الجيد لرموزها، فهذا أمر طبيعي من مبدع سعودي، وما رمناه هنا هو الإيضاح بأن مبالغة قصيدة النثر عندنا في الاتكاء على المرجعية الغربية هو الذي قد يتسبب في أحيان كثيرة في عزلة هذه القصيدة عن قرائها وبعدها عنهم في الوقت الذي هي فيه في أمس الحاجة إليهم. ومن اللافت أن بعض شعراء قصيدة النثر على وعي تام بهذه الإشكالية، يقول محمد خضر مثلاً: «إن سبب

التضارب في قبول القصيدة [النثرية] ورفضها يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية »[9]. إن التركيز على المرجعية العربية والإسلامية عموما والمحلية خصوصا في كتابة قصيدة النثر عندنا سيساعدها كثيراً في تجاوز العزلة والغربة اللتين تعاني منهما، خاصة إذا كانت هذه القصيدة ماتزال في مرحلة التخلق والتشكل، كما يري بعض مبدعيها[10].

المجانية:

مجانية قصيدة النثر أو لاوظائفيتها تعد من أهم الإشكاليات التي تواجهها هذه القصيدة مع قرائها في بلادنا. وقد عالج هذه القضية الشاعر الناقد علي الدميني في دراسته التي كتبها عن الحداثة في المملكة العربية السعودية من منظور شخصي، عندما تناول قصيدة النثر في بلادنا بوصفها نصاً ما بعد حداثي فردانياً، قائماً على قطيعة بالمجتمع وهمومه، ووصف شعراءها بأنهم مغرقون في كتابة النص التأملي المتشظي البعيد عن الهم الاجتماعي، وأنهم بذلك ربما كانوا يحلمون برسم ملامح شعر إنساني وعالمي متعال عن الهوية الضيقة والخصوصية المنغلقة[11]. وهذا الأمر هو ما رسخه كثير من شعراء هذه القصيدة أنفسهم في مقابلتهم وتصريحاتهم وكتاباتهم في الصحافة وغيرها من وسائل الاتصال.

ولو أخذنا أقوال محمد خضر نموذجاً لوجدناه يقول واصفاً قصيدة النثر بأنها نص مفتوح يعبر عن الحياة العصرية بكل دقائقها، وعندما سأله محاوره الصحفي عن ابتعاده عن كتابة أي قصيدة تتحدث عن هموم الأمة أجابه بكلام نقتبسه كاملاً لأهميته: «أنا أنظر إلى الإنسان في كل مكان، الإنسان فقط، أحاول أن يكون نصي نصا كونيا يتيح لي فضاء آخر دون الدخول في خصوصية أو أيدلوجية أو جغرافيا محدده، أما القضية الفلسطينية التي تتحدث عنها فقد حسمتها في أحد نصوصي

عندما قلت (حلفت لن أكتب عنك شيئاً إلا بدمي أو بدمك) هكذا أضع قراري في شجر أكثف وفي بئر أعمق لأن القتلى والشهداء متعبون من ثرثرتنا، قصيدة اليوم أكثر برغماتية وأكثر حسماً للأمور ولم يعد متاحا أن تكون خطباً عصماء، أو شعارات مستهلكة»[12]. لقد حدد محمد خضر هنا أهم معالم قصيدته النثرية في ما يلي: 1 - الاحتفاء بدقائق الحياة العصرية وتفاصيلها، 2 - الإهتمام بالإنسان الكوني وقضاياه، 3 - البعد عن كل ما هو أيدلوجي أو جغرافي أو خصوصي، 4 - البرجماتية في التعبير عن بعض قضيا الأمة وذلك عن طريق تكثيفه وتعميقه. ويمكننا إضافة معلم آخر هو الغنائية الذاتية التي أشار إليها الشاعر في مقابلة صحفية أخرى[13]. وتكاد هذه الخصائص مجتمعة تشكل خصائص قصيدة النثر عند كثير من كتابها في المملكة، على الأقل من الناحية النظرية. وإني لأعجب كيف يمكن لمحمد خضر (بعد هذا التحديد الدقيق الذي يقدمه عن قصيدته) الزعم بالابتعاد عن الدخول في أيدلوجية معينة، وكل ما قاله مبني أيضا على تصور فكري أيدلوجي لماهية القصيدة أو الشعر. وربما كانت القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها «مؤقتاً.. تحت غيمة» من الأمثلة الجيدة على القصائد التي تظهر فيها غنائية الشاعر الذاتية ممزوجة بذاكرة سيرية لمرحلة عمرية مبكرة وارتباط جغرافي لا تخطئه العين، على الرغم من موقف الشاعر من الجغرافيا. وقد ورد فيها:

أحب الجبال

لأن أبي

أخرجني درجاً عابراً

والطريق لا يستقر

قال لي.....

هذه التضاريس

خبز وماء

تكتز الأرض إسرارها

والكهوف الخطايا (ص ص 5-6).

ومن الأمثلة على اهتمام الشاعر باليومي والهامشي والعادي، نورد النموذجين التاليين:

لا تكترث إن شتمك أحدهم

في آخر سهرة البلوت

ستصبح مثلهم فيما بعد (ص 60).

أو:

«هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملعقة»

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم من هنا (ص 62).

أو:

سمعت عن رجل هاجر

من نفسه

وعن امرأة هاجرت

من الصالة (ص 13).

والحقيقة أنني هنا لم استطع تلمس أي شعرية مبررة في هذين النصين، اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن سخرية في المثال الأول ومفارقة في الثاني، وضجر في الثالث. إن إخفاق الشاعر في إقناعنا بشعرية نصه هنا ما هو إلا مثال واحد من اخفاقات «كثير من شعراء قصيدة النثر في تحقيق المعادلة الصعبة بين البساطة والشاعرية»[14]. ومع ذلك فينبغي أن نشير إلى أن حضور الأمور الهامشية واليومية بهذا المعنى في مجموعة محمد خضر حضور ضعيف نسبياً.

أما فيما يتعلق بالرؤية الكونية أو الإهتمام بالإنسان الكوني كما يسميه، فقد أوردنا مثالاً له قبل قليل، وحضوره القوي في المجموعة أقوى من أن يمثل له بأمثلة هنا. ومع ذلك، فمجموعته تحتوي على نصوص تعالج قضايا تهم المواطن السعودي والعربي والإسلامي بشكل واضح وربما جاء تقريرياً في بعض الأحيان، مثل النص التالي:

كان التاريخ يهرب من كاتبيه

والتضاريس ترتب صيغتها النهائية

قرار التقسيم

مكياج لأرض جديدة

والصمت ....

والشعارات السائدة

.... غضب عارم خلف كل حجر

سنعد ما نستطيع

من رباط الخيل

والخطب العصماء

واللاء الخجولة

ثم نمضي لتحرير أنفسنا

من «فوبيا» الآخر

والانقياد للمرعى (ص 21).

وللنظر في النص التالي الذي لا أخاله إلا معبراً عن محنة المبدع وعزلته واغترابه عموماً، وربما عن مبدع قصيدة النثر في بلادنا خصوصاً:

بحضرتها جاءنا رجل روحه عارية

حكى عن الأبعاد

[...]

وموت المؤلف

والغرب

والعولمة

تكلم حتى تعب

وذاب في المجتمع

رأيناه فيما بعد

يبحث عن سائح

يشتري الكلمات (ص 19-20) .

أما موضوع فلسطين فقد حظي منه بنصين واضحين على الأقل، أوردنا أحدهما فيما تقدم، ونورد الآخر هنا:

قالت الأرض:

الراقصون عليّ خيول البقاء

والأطفال الذين يجيدون جمع الحجر

غضب طاهر (ص 37).

لعله اتضح من خلال مناقشتي لخاصية المجانية في قصيدة النثر السعودية أن حضورها النظري فيما يقوله نقادها ومبدعوها ربما كان أقوى بكثير مما هو حاضر عملياً في النصوص الإبداعية، التي اطلعت عليها على الأقل، وخاصة نصوص خضر التي اتخذتها مجالاً للتطبيق في هذه الدراسة. لقد كشف لي قدرٌ لا بأس به من هذه النصوص أنها وثيقة الصلة بذات المبدع السعودي وقضاياه وهمومه، خاصة إذا أخذنا في الحسبان العصر المعقد الذي نعيشه والذي تعاني فيه مجتمعاتنا من هموم عديدة مستجدة، كانت في يوم من الأيام هموم أناس غيرنا في هذا العالم. وفي نصوص خضر توظيف لأساليب عديدة تحد من غنائيتها وتشدها إلى الواقع مثل تعدد الأصوات وتقاطعها وتداخل الأنا مع الآخر وغيرها. كما أن في مجموعته حضورا قويا للأنثى (امرأة حقيقية ورمزاً) بوصفها ملهمته الأولى التي تأتي بأسماء عديدة «ابنة الليل»، «سيدة الضوء»، «سيدة البرد»، «أنثى الغبار»، «ابنة الريح»، «ابنة الفرانكفونية جاكلين» أو بدون أسماء مثل: «امرأة»، «هن»، «أنت»، «أمي».

ومن هنا فإن مبدعي قصيدة النثر وبعض نقادها يتحملون - بتضخيمهم مجانيتها والترويج لها - قدراً من مسؤولية اغترابها ونفور القراء منها. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه النصوص لا تحتوي أحيانا على عبارات استفزازية ونابية، وصور مريضة، وتجاوز للعادات والتقاليد، وسقطات تعبيرية واضحة، وغموض مفتعل يقود إلى عبثية اللامعنى أحياناً، ولكن، ألا يوجد مثل هذا في كل الأجناس الأدبية الأخرى تقريبا.

إن مثل هذه السلبيات والتجاوزات ينبغي أن تنتقد وتستهجن في ذاتها، وليس بسبب الجنس الأدبي الذي كتبت فيه.

التلقي:

للدكتور عبدالله الغذامي رأي مشهور حول أسباب تعثر قصيدة النثر في بلادنا عبر عنه قبل سنوات وما زال متمسكا به رغم استغراب البعض منه. فهو يرى أن الحضور الحقيقي الشرعي لقصيدة النثر مرتبط ومشروط بنجاحها في استقطاب قراء لها، وبدون قراء لن ينفعها ما يكتبه النقاد عنها. والغذامي يدرك أن توافر مثل هؤلاء القراء مرتبط بحل ما يسميه عقدتها الذوقية[15]. لكن، أليس النقاد جزءاً من القراء؟ ثم، أليس من أهم وظائف النقد التقليدية تقويم عمل المبدع وإرشاد القارئ إلى النص وتوجيهه والارتقاء بذوقه. إن إحجام بعض النقاد عن الكتابة عن قصيد النثر (بغض النظر عن موقفه منها) قد أحدث فراغاً نقدياً بيِّناً في ساحتنا الأدبية، وتسبب في اضطرار عدد من شعراء هذه القصيدة إلى القيام بدور الناقد، فأصبح بعضهم ينقد بعضاً. وهذه ظاهرة ليست جيدة لا على الإبداع ولا على النقد، وإن كانت أسبابها مفهومة وربما مقدرة أحياناً. وسبب اعتراضنا على نقد المبدعين إبداعهم ما رأيناه من تداخل بين ما يكتبونه نصاً شعرياً نثرياً وبين ما يكتبونه نصاً نثرياً نقدياً. وفي هذا مزيد من الإرباك لقراء قصيدتهم النثرية المرجوين الذين يعتقدون أنهم يستقطبونهم من خلال نقد أعمالهم بأنفسهم. ناهيك عما يظهر من تناقض (أو من تباين على الأقل) بين ما يقولونه في نقدهم وما يلتزمون به في إبداعهم، وعما يدلي به بعضهم من تصريحات صحفية استفزازية. لقد كان للتفاوت الكبير في مواقف القراء والنقاد من قصيدة النثر وتعاملهم معها أثراً بارزاً في تعثرها وتهميشها. ويمكننا تصنيف القراء والنقاد بحسب موقفهم من قصيد النثر إلى ثلاث فئات:

الفئة الأولى: فئة رافضة لهذا الشكل جملة وتفصيلاً. وهذا الفئة تبني موقفها هذا استناداً إما إلى موقف فكري متحفظ على التجديد الشعري عموماً، أو إلى موقف فكري يتشكك في النوايا التي تقف وراء إشاعة هذا الشكل الشعري الغربي بكل خصائصه الغربية أو بكثير منها، أو استناداً إلى موقف ذوقي جمالي خاص يجعل من أمر قبول شعرية هذا الشكل أمراً صعباً، وإن كان قد يقبله بوصفه نصا أدبياً نثرياً، كما نجد ذلك عند الدكتور حسن الهويمل مثلا[16]. وتشكل هذه الفئة في اعتقادنا الغالبية العظمى من القراء، وإن كنا لا نستطيع إثبات ذلك بطريقة علمية إحصائية.

الفئة الثانية: فئة متذبذبة مترددة في موقفها من شعرية هذه النصوص، وأفضل تعبير قرأته يصور حال هذه الفئة ما قاله محمد العلي وأورده محمد العباس في كتابه «ضد الذاكرة»: «أنا إنسان متناقض أمام قصيدة النثر، ولم أصل إلى موقف معين، مرة أقرأها فتترك بي ما تتركه القصيدة العمودية باعتبارها شعراً، ومرة أقرأها ولكن لا تترك نفس الأثر فأعتبرها نثراً»[17]. وينضوي تحت مظلة هذه الفئة كثير من مبدعي شعر التفعيلة من أمثال الشاعر محمد جبر الحربي[18]، والدكتور الناقد الشاعر عبدالله الفيفي (الذي مازال ينتظر ما سيعوض به إهمال هذه القصيدة للموسيقى)[19] وغيرهم، والنقاد من أمثال الدكتور عبدالله الغذامي، وبعض دارسي الأدب من أمثالي. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه الفئة أنها ليست ثابتة في موقعها باستمرار، فقراءة نص أو مجموعة نثرية قد تكون ربما كفيلة بإعادتها إلى الفئة الأولى أو بتقدمها إلى الفئة الثالثة التي سنذكرها الآن.

الفئة الثالثة: فئة متحمسة لقصيدة النثر ومدافعة عن مشروعيتها الشعرية وتقوم بنقدها والتنظير لها. ويندرج في هذه الفئة مبدعو قصيدة

النثر بطبيعة الحال، وخاصة من يمارس النقد منهم، وبعض الدارسين المخلصين لهذا الجنس الأدبي تبريراً ونقداً مثل الأستاذ محمد العباس الذي أصدر عدة كتب ومقالات أحلنا إلى بعضها في هذه الدراسة حول قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر في المملكة خصوصاً، تؤهله ليكون عراب هذه القصيدة في المملكة. ومن الدارسين لهذه القصيدة، لابد أن نشير إلى الدور البارز الذي لعبه الدكتور سعد البازعي في التعريف بشعرية هذا الجنس الأدبي عندنا من خلال كتابة سلسلة من القراءات الجادة والمتعاطفة لأبرز المجموعات التي كتبها شعراء النثر في السعودية، نشر أغلبها في كتابه «إحالات القصيدة»، وإلى ما كتبه الدكتور عبد الله المعيقل، وإلى ما كتبه الشاعر الناقد علي الدميني، وآخرون أعرفهم وقد لا أعرفهم. أما من له جهد نقدي من شعراء هذه القصيدة، فهم كثر، نذكر منهم من وقفت على شيء من كتاباته النقدية مثل: أحمد الوافي، ويحيى الأمير، ومحمد الحرز وآخرون غيرهم. ومن اللافت أن هؤلاء لا يكتبون دائماً بأسلوب ترويجي كما يظن بل بأسلوب ناقد جيد، وإن أظهر شيئاً من التعاطف أحياناً.

لا شك أن قصيد النثر تعاني عندنا من أزمة مقروئية شارك في خلقها كثير من مبدعيها وكثير من النقاد والقراء عندنا، ولا سبيل إلى الخروج من هذه الأزمة إلا إذا وعى المبدعون دورهم وأقنعوا القراء بشعرية نصوصهم وسمحوا لأنفسهم بالركض في مساحة إبداعية واسعة تسمح لهم بتوظيف ضروب شتى من الإيقاع التقليدي وغير التقليدي، وأصلوا قصيدة النثر في ثقافتهم تأصيلا حقيقيا يطور الشكل والتقنيات المستعارة، ويعبر عن هموم وطنية وقومية وإسلامية وإنسانية عامة، حتى وان اتخذت أقنعة ذاتية، أو توسلت بالوطني والقومي والإسلامي إلى الإنساني أو العكس. وعلى عموم قراء الأدب ونقاده أن يسمحوا لأنفسهم (ولو مؤقتاً) بقراءة نماذج من هذه النصوص بهدف تذوقها والتفاعل معها

وربما الكتابة عنها ونقدها، دون موقف مسبق منها، وهم بعد ذلك ليسوا مجبرين على قبولها بوصفها نصوصاً شعرية، أو حتى أدبية، إن قرروا ذلك.

الهوامش

1) محمد خضر الغامدي، مؤقتاً.. تحت غيمة. (عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع 2002)، كل النصوص التي ستقتبس من هذه المجموعة ستتبع بأرقام الصفحات التي وردت فيها.

2) معتز قطينة، «ثنائيات الشقة/ شطرنج القلق: قراءة في نص: «مؤقتاً.. تحت غيمة» للشاعر محمد خضر الغامدي، مجلة أفق،

http:www.ofouq.com/archive02/nov02/mtabaat27-1.htm

3) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية 1953) ج 2، ص 135.

4) محمد خضر الغامدي، في مقابلة أجراها معه حسن آل عامر في جريدة الوطن السعودية، عدد

5) محمد العباس، قصيدتنا النثرية: **قراءات لوعي اللحظة الشعرية**. (بيروت: دار الكنوز الأدبية 1997) ص 11.

6) انظر حول هذا الموضوع، نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي أنموذجاً. (جدة: النادي الأدبي الثقافي 2001) ص 386؛ وسعد البازعي، **إحالات القصيدة، قراءات في الشعر المعاصر**. (الرياض: النادي الأدبي بالرياض 1419) ص ص 131-155.

7) نذير العظمة، **قضايا وإشكاليات**، ص 324.

8) ريتا عودة، مؤقتاً.. تحت غيمة: قراءة في كتاب. انظر منتدى الكتاب العربي،

http:www.arabwoldbook.com/ArabicLiterature/review12.htm

9) محمد خضر، في مقابلة أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية، العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

10) إبراهيم الوافي، «قصيدة النثر.. والمتلقي»، جريدة الرياض، العدد 12508، الخميس 12 رجب 1423هـ.

11) علي الدميني، «الحالة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية» جريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 45، 4 ذو الحجة 1424هـ.

12) انظر هذه المقابلة التي أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية، العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

13) انظر المقابلة التي أجراها معه يحيى الأمير في جريدة الرياض، العدد: 12682، الأربعاء 9 محرم 1424هـ.

14) البازعي، إحالات القصيدة، ص 200.

15) انظر: محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر (بيروت: المركز الثقافي العربي 200) ص ص 90-93.

16) انظر مقالات الثلاثة المنشورة في جريدة الجزيرة بعنوان «قصيدة النثر بوصفها إشكالية المشهد النقدي» في التواريخ التالية: الثلاثاء 14 شوال 1421هـ، الثلاثاء 28 شوال 1421هـ؛ الثلاثاء 5 ذو القعدة 1421هـ.

17) محمد العباس، ضد الذاكرة، ص 100.

18) انظر ما كتبه على سبيل المثال في مقال له بعنوان «أعراف في غفلة من الزمن» نشر في المجلة الثقافية التي تصدرها جريدة الجزيرة في عددها 45 الصادر بتاريخ 4 ذو الحجة 1424هـ.

19) ذكر هذا في لقاء أجري معه في صحيفة «القناة» القاهرة في 2001/11/26.

* * *

أولاً - الحداثة الشعرية:

هل يكتفي الشعر بالشعور ليكون شعراً؟ وماذا بين الشعر والشعور؟ وماذا بين الحداثة والشعر؟

منذ تعرفُ الإنسان إلى اختلافه عن الطبيعة المحيطة، بدأ بالتعبير عن نفسه بوسائله المتوافرة، وبعد الصوت وتحولاته إلى صورة من خطوط ونقوش ورسوم، جاءت الكلمة لتعبّر عن هذا الاختلاف الذي سيظل الإنسان باحثاً عنه في كل مكان وزمان. ومع حضور الأبجدية من غيابها صارت الأناشيد والتراتيل تدوّن على الألواح والرقم كالملاحم والخرافات والحكايات والأساطير..

وبدأت اللغة الأولى بتحديث أدواتها مع زيادة الوعي الإنساني وإضاءات لاوعيه إلى أن تعرف «الكائن الرامز»[1] إلى: «الشعر».

ومع استمرار الحياة في الزمان، تولدت صراعات ونزعات ومواقف واحتمالات، وهرب الإنسان من المادية إلى الرومانسية والدادائية والسريالية والصوفية وازدهرت الفلسفة وظهر علم النفس وتحرك الشعر أكثر نحو نفسه لاسيما بعد المآسي البشرية وحروبها العالمية، وبعد التطور العلمي في القرن العشرين من تكنولوجيا وجوبان الفضاء، وفكِّ شيفرة الموروثات.. وهكذا تشظت أعماق الشعر من دواخلها متجهة إلى اللا نفعية = اللامادية، لتقول ما لم تقله بعدُ سواء من خلال ارتدادها إلى الأسطورة أم الحلم أم الرمز أم الغموض أم المجهول.. أم.. إلخ.. ومع بروز القصائد المنزاحة عن المألوف والتقليد الموروث ولدت الحداثة في العالم

وشملت – إضافة إلى الشعر – الفنون الأخرى. معيدة تركيب الأبعاد المنسية أو اللامرئية من الحياة كوناً ومجتمعاً وإنساناً ولغةً..

ومع الإيقاع الزماني الجديد للرؤيا نجدنا وكما يقول د. **غالي شكري «بإزاء مفهوم مركزي للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون في وحدة بنائية ذات رؤية للعالم. ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية و غير ذلك من أدوات إلا وجهاً من وجوه التحديث، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرؤيا التي تختلف من اتجاه إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، وأحياناً من قصيدة إلى أخرى. ليس من مطلق في** الوزن أو الصورة أو الخيال. والمعيار هو الرؤية الشعرية **سواء كان الإيقاع** موزوناً أو منثوراً، وسواء كان الإيحاء للذات أو **للجماعة، وسواء كان** الغناء للأفراح أو **للجنائز»**(2).

فماذا بين الشعر والتحولات؟

أليست الحداثة محوراً أساسياً في المتغيرات التي يبدؤها الشعر كما أثبتت الأزمنة؟

إذاً، الشعر مركز الحداثة الأسّيَ الذي يتسع ليشمل كافة الصعد الأخرى في الحياة من حداثة العمران إلى حداثة الاقتصاد إلى حداثة التكنولوجيا إلى حداثة السياسة والفكر والعلوم الإنسانية و.. إلخ..

ولأن الشعر سيظل ديوان العرب ومحور الحداثة الجانحَ عن حضوره إلى لحظة إبداعية لم تكن، فإنه المتغير المدركُ بأن لكل عصر وزمنٍ رؤيةً ورؤيا، ولكل زمنٍ أدوات تحديثه الخاصةَ وحركيتَه الحداثية الموازية، ومن زاوية موشورية أخرى، فإن الشعر يترك لبقية الأجناس الأدبية الحضور في فضاءاتها الخاصة لتساهم في حركة الحداثة المعاصرة التي بدأتها الكلمة الشعرية في منتصف القرن العشرين، مبتكرة لوجودها وغيابها مدارات

جمالية تطمح باستمرار إلى السمو المتعالي الذي تعكسه الحداثة الإبداعية مذْ وعتْ دورها في التغيير والإضافة والانزياح.

ولأن الحداثة مفهوم يشمل كافة عناصر الحياة فهي تشمل كافة العناصر الفنية المتحركة بكيفية اختلافانية تنفتح على اللامحتملات واللامتعينات انفتاحاً يحايثه الانفتاح على الكثافة النازحة عن كثافتها بطرائق متعددة كالانتشار والتزبيغ والمناورَة: الاختفاء في الظهور، والحضور في الغياب، والانزياح عن تشكيلية الأثر إلى تشكيلية تظل قيد التشكّل وقيد الأثر.. و.. إلخ..

ولن تستطيع صورة الصوت (الدالة = الفضاء المكتوب) أن تتحرر مما أنجزته إلى ما ستنجزه إلا من خلال التباعد في فراغات صوت الصورة (الدلالة = الفضاء اللا مكتوب) حيث تلتقي بتناشزٍ متناغم المكونات الصغرى في مكوناتها الكبرى = القصيدة الشعرية.

ولنعرف كيف تتم هذه الحركية الصامتة المتكلمة، الظاهرة واللامرئية، علينا أن نقرأ ببصيرة إبداعية تلك التحولات التي تحررت إلى مخيلتها العمقى نافرة من الجمود والاستحاثة والتشيؤ بما فيه الإنسان، جانحة نحو المتحول المتغير في المتحولات التي **أُطلق** عليها (الحداثة/ المعاصرة/ ما بعد الحداثة) كمصطلحات مهما اختلفت مفاهيمها فإنها تلتقي في **البؤرة العليا = السمو الجمالي لكيفية المقول واللامقول الإبداعي** بعامة، والشعري بخاصة.

أليس كلما تمادى النص المكتوب في تعالياته الفنية وأعماقه الرؤيوية، كان حداثياً ومعاصراً وما بعدَ حديث؟

ولأنه ليس هناك – كما يقول الشاعر **علي الدميني**[3] – **«أكثر مراوغة من مصطلح «الحداثة» حينما يتم توظيفه في الحقل الأدبي لأن ما**

تنطوي عليه مرجعيات تسميته في أبعادها الفلسفية والفكرية والجمالية، يفتح الباب أمام جهنم التفاصيل، ويغوي كلاً منا بادعاء مشروعية سك مصطلحه الخاص به». فإنني أرى بأنه ليس هناك أكثر مراوغة من الشعر في إبداع قيمة الحداثة ومثاقفتها مع زئبقية اللاممكن واللامرئي والذي قد يكون والذي لن يكون.

ولذلك، فإن الشعر الإنساني، ومنه العربي، سيظل في حالة التجاوز الإشراقية كسلوك ديمومي في حداثة متحولة، كاشفة، تنجب مداراتها الإشعاعية وفجوات توتراتها المتصاعدة الخارجة عن كل أفق للتوقعات، والخارجة عن كل ما شابكتْه في البنية المعرفية الإبداعية و«الاجتما – نفسية» والفكرية والفلسفية واللغوية و.. إلخ..

لماذا هذا الدومان الثابت اللاثابت في اللاثابت؟

يكفي أن نقول: لأنه «الحرية» بأسمى تجلياتها المخيلتية والكلامية المتطلعة إلى «**أناها العليا**». وعلى الأرجح من فجوة ما في هذه المعادلة، تناسلت لفظة «الشعر الحر» كمصطلح لا أعني به ما هو متعارف عليه من تفعيلة كسرت قيود البحور، ولا أعني به «قصيدة النثر».. لماذا؟ لأنهما شكلان من تشكلات حرية الشعر أو الشعر الحر الذي أراه متحرراً من نفسه إلى نفسه نتيجة وعيه بوجوده وتحويلات خافيته القلـقة المقلقة بمختلف إيقاعاتها – المرئية واللامرئية، المعلومة واللامعلومة – المتدافعة إلى حيّز الذروة الجمالي من خلال تطوير التقنيات الفنية المبدوءة بالإرهاصات الأولى كإبستمولوجيّة نستقرئها منذ انكسار الأوزان، إلى لحظتنا الحاضرة.

فكيف ناور الشعر على الشعر متمرئياً بذاته؟ وعاكساً هذا التمرئي عبْر موشوريّة إيقاعية اصطلحنا عليها «الحداثة»، وإنْ شئتَ أضفنا إليها

«المعاصرة» أو «الآتية» = الحداثة المعاصرة/ الحداثة اللاحقة - ما بعد الحداثة؟.

أدركت جماعة «الإحياء» و«الرابطة القلمية - المهجر» و«أبوللو» وجماعة «شعر» سرّ الحركة الفنية الحديثة وعلائقها لاسيما بعد الاضطلاع على تجربة الحداثة غير العربية شعراً ونقداً وسرداً. ولم يكن هذا السر سوى عملية الانزياح إلى **المحتمل الحرّ** في العملية الإبداعية لاسيما الشعرية منها، تلك المهاجرة إلى مجهولها الخاص المكتشف نتيجة وعي المخيلة المتحرر من السطح والمادية إلى فضاء الغوص الأعمق من اللاوعي الكينوني الذاتموضوعي حيث الحرية الطفلة تدخل صيرورة وعيها وتفتتح المنطلقات العلائقية الجديدة (من) نصها الشعري المستبدل لعناصره الجليدية بعناصر لهبية مخادعة اعتمدت على الصورة الشعرية، والرمز، والأسطورة، والغموض، وتركيبية العلائق اللانهائية، ومنها ما اعتمد على اليومي الممسرح أو المسرود، ومنها ما ظل يراوح في أفق الواقعية..

ولكي لا ندور أكثر في فضاء الكلام النظري عن الحداثة، سأنحرف إلى الفضاء التطبيقي لتجليات الحداثة في الشعر السعودي كنموذج لمرحلة منتصف القرن العشرين وحتى الآن وذلك بناء على ما توافر لديّ من نماذج.

ثانياً - الدينامي الشعري:

بعد الإرهاصات الشعرية في المشهد الثقافي العربي، تأثر المشهد الثقافي الخليجي عموماً، بحركة التجديد المبتدئة من العراق وسوريا ولبنان ومصر، حيث كانت هذه الإرهاصات تعاني من درامية صراعية مع محيطها المغلق، غيرِ الراغب في الانفتاح على الذي لم يعتد عليه، لذلك، سرعان ما أُلصقتْ بهذا التغيير اتهاماتٌ جاهزة تطعن بقوميته وعروبته،

وتجعل منه ملحداً ومخرّباً و.. إلخ.. أليس الإنسان عدوٌ ما يجهل؟ أليس الصراع ما بين القديم والحديث محوراً دائماً من محاور الحياة؟ ولا تنفي إجابتنا الإيجابية عن هذين الاستفهامين وجود خرابٍ ما تسلل عبْر الحداثة.. ولأن هذا الخراب بعيد عن دراستنا، فإننا سنهتمّ فقط بالإبداع الشعري المتسم بالهدم البنّاء الذي لا يألف الأفقية، ويتجه باستمرار إلى الانفصال عن منجزاته ليتصل بما لم ينجزه وما لن ينجزه أيضاً.

مغامرة شررية تجرّب إحراق نفسها لتركّبها من اللهب اللامرئي لا من رمادها العنقائي.

ونتيجة إدراك هذا الصراع، قرر الشعر السعودي المجابهة منطلقاً إلى حضوره الفني في التجربة الحديثة للقصيدة التي ترك أفقها موارباً الشاعر **محمد حسن العواد** (خطوة إلى الاتحاد العربي/ 1924)[4]. ثم تلاه شعراء آخرون جربوا الخروج على الأوزان الخليلية: **حمزة شحاتة** و**محمد** حسن **فقي**، مروراً بمرحلة الخمسينات: (إبراهيم فلالي/ عبدالله عبد الوهاب العباسي/ ماجد الحسيني/ الغسال/ صالح المساعد/ وغيرهم). اتسمت هذه التجارب بجرأتها الخارجة عن الوزن أكثر من جرأتها الخارجة عن مألوف الصورة والرؤيا والعلائق الشعرية. وتعتبر هذه التجارب الفضاءَ التمهيدي لشعر سعودي لاحق استطاع أن يقترب من التقاطعات الفنية نوعاً ما لاسيما مع شعرية **عبدالرحمن المنصور** كما يذكر الشاعر **علي الدميني** في مقالته عن الحداثة الشعرية في المملكة. ثم توالت التجارب المغامرة في الفضاء اللانهائي = الشعر، وبرزت أسماء فاعلة. وظلت العلامة الرائدة في هذه الحداثة هي **محمد العلي** الشاعر الذي أستطيع أن أقول بأنه «أبو الحداثة السعودية» لأنه فتح الآفاق التقليدية على ضوء مختلف مزدوج الخروج:

1 – على صعيد الإيقاع الظاهري حيث نزح إلى قصيدة التفعيلة.

2 – على صعيد الإيقاع الداخلي حيث زحزح الدلالات الشعرية عن نسقها المألوف إلى شفافيتها اليومية ذات العمق المثقف بذائقة عارفة، مطلعة، ومنفتحة، أثرت في المشهد الثقافي المحلي = السعودي، فتوالت إيقاعات الكتابة المحطّمة للصنمية، لاسيما الشعرية منها التي ارتقت بقصيدة العمود من حيث الصورة، ودفعت قصيدة التفعيلة إلى فضائها الأرحب كما انتشرت قصيدة النثر. ومن هذا الفضاء التجريبي أذكر تمثيلاً لا حصراً: (عبدالمحسن حليت/ عبد الله الصيخان/ سعد البواردي/ أحمد السباعي/ عبدالكريم الجهيمان/ سعد الحميدين/ غازي القصيبي/ محمد العيد الخطراوي/ ثريا العريض/ حسن السبع/ علي الدميني/ فوزية أبو خالد/ محمد الثبيتي / خديجة العمري/ محمد الدميني/ أشجان الهندي/ حمد القاضي/ عبدالعزيز خوجة/ أحمد الصالح/ محمد جبر الحربي/ محمد إبراهيم العواجي/ وغيرهم..).

فكيف تمّ التوالج ما بين الرؤيا الشعرية وتكويناتها اللغوية في فضاء الحداثة النازح عن سلوك القصيدة المستقر إلى سلوكها اللامستقر ومتغيراته الجمالية؟

(1) شرر النفي/ إثبات الغربة:

تتخذ حركة القصيدة عند الشاعر **محمد العلي** حالةَ **الانفصام الجمالي Esthetic Schizophrenia** ما بين المألوف والمبتكر منجزةً الانعطاف في **البنية الإيقاعية Rhythm structure**، وفي البنية العمقى Deep structure للنص الشعري، وذلك من حيث الصورة وتركيبيتها اللامنفصلة عن تركيبية الوحدة العضوية = القصيدة. وهذا يدفعنا لاستبار التشاكل البنائي للشكل من حيث أن الشكل هو وحدةُ الشكل والمضمون.

القارئ لقصائد (العلي) يترا ءى كيف تتمركز القصيدة في تساورديتها للحدث الشعري المتنامي بين الأنا الشاعرة وضمائرها الأخرى (الغائب/ المتكلم/ المخاطب) تنامياً يعتمد على الأفقية المتوالية ظاهرياً، ليتقاطع في العمق من خلال الإشارات المتناوبة على الحضور، المشكّـلة بدورها لمدار تأجيلي لا يكتمل إلا بانتهاء القصيدة الخارجة عن بُعدها الواقعي إلى واقعها الفني من خلال تقنيات تجرد المحسوس لتعيد إليه الحضور ببعدٍ جديد نراه يتجسد بتنويعات الصورة الشعرية: (الصورة المشهد/ الصورة السؤال/ الصورة الرمز/ الصورة الإخبارية). وقبل أن نستغور في تشكلات الصورة، أشير إلى هاجس العلي الشعري وهو هاجس أيّ مبدع حقيقي، وأعني البحث من خلال النفي عن الأثر المتحرك في الثبات، أو البقاء في الفناء، وهذا ما يعكسه بعلاقة وجدانية مفلسَفة سؤاله المتكرر في قصيدتين: (إذا انداحت الهاوية) و(لا ماء في الماء): (**ما الذي سوف يبقى؟**)[5]. أليس هذا هو سؤال (الآن البرغسوني) كمستقبل ومضارع وماض؟ أليس هو الأثر المتحول في البنية البيضاء من أي نص إبداعي؟ ولأن العلي مدرك لماهية حركية الأثر المتبرزخة بين العدم والوجود، بين تصوفات الفناء والبقاء، فإنه يجيبنا وبطريقته عن سؤال الأثر، وذلك في قصيدته (**لا ماء في الماء**)[6]: ألا يشكل النفي إثباته في هذا العنوان؟ ألا يتخلى العنصر الشفاف = الماء عن تكوناته المعلومة ليتحولّ إلى عنصر آخر فيه التقاسيم البدئية لرمز «الزرقة» وذاكرتها البحرية الموروثة «دانه.. دانه.. لا دانه»؟ وليتحول إلى هيئة لا مائية فيها من الأجنحة والسحب والأحلام والأرواح ما يكفي القصيدة لتتحرك بعيداً، وراء اللحظة المتأرجحة، في ذاك المحتمل الناتج عن تعالق رماد الشهب الحلمية وذوبان اللحن مع نورسه في الملح والموت المغسول بالأخيلة وبتلك الذكريات المستيقظة في بعدين زمنيين: 1 – الماضي المبذور كوجوه وطوفان. 2 – الآتي المتحرر من الرؤيا إلى الكلمات، ثم،

كثالث خفي: 3 – ما بين هذين البعدين وبين القصيدة والقارئ من حاجز شفيف مزدوج الوظيفة هو «الضباب الجميل».

فما الماء الذي يتحرك في ماء لا ماء فيه؟

بلا شك، هو ماء الروح المنقلب في القصيدة إلى دلالاتها المشتبكة المحيلة لبعضها على بعض بغية إنجاز الأثر المتبقي لا هناك ولا هنا. وتلتقي في القصيدة تقنيات الوجدان والحنين والذاكرة والحلمي واليومي والأسطوري الذاتي الذي تنجزه الأنا الشاعرة المتكونة كطوفان خفي في حركة الطوفان الجمعي المهتز في هذه الصورة:

يقولون كنت هنا من أول فجر

وآباؤنا بذروا فيك أحلامهم

بذرونا – ولما نزل في الأماني – على الموج

يلتقي الماء اللا مائي في القصيدة ليموج بشفافية عميقة تجذب الخفي منذ الحركة الأولى لتبدل العنصر الطبيعي (الماء) إلى عناصره الأخرى: (الحرارات/ الرياح/ المرايا/ المراكب/ الدليل/ الأحلام/ الأرواح/.. إلخ.. و بذلك يصبح الماء (رمزاً) و(ثيمة فنية محورية) للقصيدة المتنامية بأدواتها وحالتها ومقصديتها المتبلورة من خلال التحولات الصورية التالية:

(1) – الصورة السؤال:

ما الذي سوف يبقى

إذا رحتُ أنزع عنك الأساطيرَ

أرمي المحار الذي في الخيال إلى الوحلِ؟

ماذا سأصنع بالأرق العذبِ،

بالجارحات الأنيقاتِ

إمّا لقيتك دون الضباب الجميلِ!؟

في هذه الصورة الاستفهامية يفتتح الشاعر احتمالات تجريد الماء وتعريته من ذاكرته الأسطورية ليعيد إليه تلك الذاكرة بهيئة مغايرة تشع بمحارات الخيال والأرق العذب لتنكمش في رمز آخر هو الحجاب الشفيف أو «الضباب الجميل» المتروك كـ «استفهام مضمر»: فأي ضباب يقصده الشاعر؟ هل هو فجوة الغياب المتماوجة بالأساطير القديمة؟ أم هو توترات الحاجز الزمني الواقعي والحلمي؟ أم هو النقطة المركزية التي يتمحور حولها سؤال القصيدة لينتشر بين كلماتها متباعداً متقارباً؟

يجسد (الضباب)، هنا، كل هذه الاحتمالات مضافاً إليها دلالات (الماء) الراسخة كالخصب والوجود والاستمرار في الزمكانية، وفي دلالات الماء التي تستحدثها القصيدة كحضور متحرك يعلو إلى اختلاطات الحلم بالزمان المرتفع عمودياً والمستدل عليه من خلال (أجنحة الماء) كتحرر من جاذبية الأرض إلى فضاء القصيدة، ومن خلال (نافورة من نخيل) المازجة بين التدافع العمودي للسلوك المقوطة (نافورة) واقترانها بـ (النخيل) كرمز للاخضرار الدائم بما في هذه الدلالة من تشعبات تحيلنا إلى القداسة (مريم عليها السلام)، وإلى لحظة البدء الأولى حيث يعتبر فريق من العلماء النخيل أول شجرة كانت على الأرض، كما تحيلنا إلى دلالات الشموخ و الكبرياء والصبر والطباع العربية. وهذا ما تؤكده الجملة الشارحة: (أن نسير على الأرض دون انحناء) التي كنت أتمنى ـ نتيجة حضورها المضمر – لو حذفها الشاعر منتقلاً مباشرة إلى (ها أنتَ كما الحزن تنداحُ، تنداح دون انتهاء). ويسترسل أثر السؤال في النمو داخل البنية متجدلاً مع الحركة الضمائرية المؤلفة من:

ضمير المتكلم الممثل بالذات الشاعرة، والمتحرر منها في ذات الآن وذلك حين تنقلب إلى بقية الضمائر بشكل تداخلي متقاطع مع ضمير

المتكلم الجمعي بكافة حضوراته الماضية (كنا) والحاضرة (ها نحن جئنا/ إنا نريد) وبحضوره كضمير جمعي غائب (يقولون). وتتمركز هذه الشبكية الضمائرية في ضمير المخاطب (أنت) للماء الذي تأنسن مع دلالاته المكانية والزمانية والتكوينية مختزلاً حركة الوجود واللاوجود بثباتها في موجة الدلالات أو بحركتها في الثابت من الماء الذي يتحول من (أنت) إلى (أنا)، حيث تسترجع دلالة الماء وجودها **﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾** بصورة مرآتية تتم بين الشاعر والماء (كما أنت) لتتحول وتتشبك من جديد ببطء يخفف من إيقاعية السؤال لأنه يأتي بصورة إخبارية.

(2) – الصورة الإخبارية:

يتابع الشاعر تواليات الحدث الشعري مفككاً توتر الصورة السابقة إلى ذاكرة الدلالة المائية المنتشرة في الموجودات الطبيعية:

كن لي كما أنتَ

معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة

مختلطاً بالثمار ومكتئباً كالعيون الوحيدة

ولولا الجملة المكانية (في السفوح البعيدة) وجملة التشبيه (كالعيون الوحيدة) لما تحول هذا الكلام إلى علائق شعرية تجمع العزلة من أنحائها الواقعية والنفسية بأفقية رومانسية لم تتعرج أبعادها إلا حين تنتقل إلى (الضباب) رمزها التناوبي المتكرر كـ (لازمة) تقطع (ما قبل) الماء كـ (صورة) لتصله بـ (ما بعد) الماء كـ (صورة). وهي حين تفعل ذلك، تكون قد تحولت إلى صولفيج يضبط إيقاع التوتر الدرامي ما بين الارتفاع والهبوط. وتظهر الصورة الإخبارية في مقطع آخر: (ها نحن جئنا، ولسنا نريد اللآلئ، لسنا نريد الذي لم يزل نازحاً في امتدادك).

نلاحظ كيف يتم الرفض للمادة بطريقة مباشرة (اللاآني) ليتسامى المضمون الرؤيوي والقصدي إلى جهة أخرى من الفضاء الذي يعود للالتحام بصورته الافتتاحية (صورة السؤال) متخذاً لحضوره كيفية البحث عن «الروح» كدلالة تتمرأى بالماء ونزوحاته المنفية التي لاتلبث أن تعود إلى مدارها الإثباتي رغم ظهورها المنفي (لسنا نريد الذي لم يزل نازحاً في امتدادك).

وتتجلى إرادة الرغبة في الانزياح إلى تحولات النزوح الثنائية في الصورة الشعرية اللاحقة: (**إنا نريد الوجوه التي كان آباؤنا يبذرون على الموج**).

ألا تشكل هذه الصورة طرف النزوح الأول المتجه إلى النزوح الارتدادي للماء ووظيفته في البحث عن التشكلات الأولى للوجوه التي لم تعد هي؟ ألا تشكل طرف النزوح الثاني للماء الممتد في اللحظة الآتية المتجسدة في انذياح لا ينتهي (تنداح دون انتهاء)؟ ثم، ألا تصبّ هذه النزوحات المزدوجة، المتقابلة، في بنية انزياحية ثالثة متكونة من الصورة المشهدية اللاحقة المنفصلة عن هذه الصورة بلازمة الضباب.

(3) – الصورة المشهدية:

وبيني و بينك هذا الضباب الجميلُ

– ترمدت الشهب الحلُمية

يلبس عري الصخور هو الآنَ

لا ماء في الماء..

تتكون بنية الانزياح الثالثة من مكونات شعرية تتواشج علائقها كمجردات لتتحول إلى مجسدات (الشهب الحلمية/ عري الصخور) تتضاد لتتناغم مانحة البنية القصيدية حركتها الصراعية الصاعدة إلى ذروة المتحول العناصري (الماء) بكل إضافاته العاملية المكتسبة من الحيز المتحرك بينه كـ (أنت) وبين الشاعر، أو أي إنسان، كـ (أنا): (رماد

الشهب/ لا ماء في الماء). ويقطع الصمت الصورة الرمزية التي هي عنوان القصيدة ليتواصل مع صوت الأنا في صورة مشهدية لاحقة:

أوقفني مرة نورس كان في البعدِ

أسمع من ريشه المتقاطر لحناً

وأخيلة تغسل الموت من كل أوهامنا المشرئبةِ بالخوفِ

لكنه ذاب في الملح..

تتركب هذه الصورة من عناصر صوتية متعددة: (الزقو/ الريش/ اللحن/ الأخيلة/ الوهم/ الخوف/ الموت/ الذوبان) وكلها تنطلق من فجوة وترية مركزية هي (ثنائية صوت الأنا والماء) لتنتشر في جسد القصيدة كـ (لحن مذاب) تردد صداه المسافة المسقطة بين (الحلم والوهم وأجنحة الماء) وبين (ريش النورس) و(اللحن) و(حركة الذوبان) كتحول أولي للرمز (الماء) بكل بنيته المدلولية المتسلطة إلى تحولاتها في العناصر الطبيعية والمجردة، وهنا تتداخل حركة القصيدة مع صورتها الرمزية.

(4) الصورة الرمز:

يتحول (الماء) من مكوناته الأولى إلى مكوناته الشعرية المتشكلة من حواس الموجودات المرئي منها واللامرئي كـ (عري الصخر وأشواق الحلم والضباب والحرارات والرياح والأناشيد والمراكب والعصافير والنوارس والزرقة والذكريات والقادم والنور والظلام وإالخ..)؛ وبتشابك هذه الحواس الصوتية والبصرية تتكون شبكة من رائحة الماء والتحولات والصمت الصائت في البياض النصي الكاشف عن (سر الزرقة) كـ (رمز مواز) لتركيبية الماء في القصيدة أو لطاقته على الإنشاد كلونٍ وحركة واحتمالات مفتوحة على رمزه الأبعد = (الضباب) **كلازمة ودليل يجيء ولا يجيء**، لكنه قادر على مناغمة بنية القصيدة بانزياح جمالي يجعل من

الضمير الجمعي (زغاريد الذاكرة) المتراكمة في السحب: (كنا الزغاريد تشعلها الفاطمات إذا ما أطلوا مع السحب دانه.. دانه)، كما يجعل من صوتيات (الزرقة) لوناً ليس للسماء، ولا للماء فقط، بل يمتد ليلوّن مساحة (الذكريات الحيبات عن أمس، أو عن غد سوف يأتي)، ثم، ليستقر كحاجز مسكوت عنه في الحاجز المنطوق الذي تختتم فيه القصيدة مياهها: (**وبيني وبينك هذا الضباب الجميل**).

ويظل بين الصور وأنواعها في القصيدة ذاك التداخل الذي لم نستطع فصله إلا إجرائياً لاستقراء حركته الفنية العميقة المنفصمة عن الأفقية الظاهرة للقصيدة، تلك التي نجدها في قصيدة أخرى معنونة بـ (**أنين متقطع**)[7] التي تتخذ شكلها السردي بين اليومي الواقعي وبين الومضات الشعرية التي ترتفع بالقصيدة عن بعدها الدلالي الأول لتتعامد مع دلالتها الثانية، ومن تلك الصور: (نظر البحر زهواً إلى نفسه، جس زرقته.. ومداه)/ (مطر غامض واحتضار)/ (للضباب بلاغته الشاردة)/ (زورق واحد للضباب و هوى واحد للنخيل). في هذه القصيدة ينتشر اليومي عبر مفردات (الجار/ الجارة/ سماء الحديقة/ المذيع/ الموجز/.. إلخ) مشحوناً بتاريخ قديم مختزل في توظيف مقولة عمر بن الخطاب (رض) أو هارون الرشيد: (قال مستأسداً للسحابة: أينما تمطرين). أما المسافة المنثورة، فلا تتراكم إلا في دالات رمزية شكلت الفجوة التوترية للقصيدة منها: (البحر/ النخيل/ المرايا/ الزرقة/ الضباب).

منذ الخمسينات ومحمد العلي يضيف إلى الشعر السعودي حداثة الحركة الجمالية المثقفة التي لم تنحرف عن الإيقاع الخارجي فقط، بل انحرفت بنظام الدلالات التقليدي إلى نسق مغاير تتوازى فيه الشيمة الموضوعية بالشيمة الفنية حيناً، وتتسع فيه الأخيرة أحياناً كما قرأنا في قصيدة (لا ماء في الماء) المرتكزة على النهوض بالمعاش، والمقول

السطحي، إلى احتمالاته الناتجة عن تشاكل الرمز (الماء + الزرقة + الضباب) مع مسارات البنية المدلولية الكلية لصور القصيدة.

(2) – هواجس العناصر:

تتحرك شعرية عبد الله الصيخان بين الصورة الوصفية الشارحة المنبسطة وبين الصورة الوامضة المكثّفة لعلائق اللغة والموجودات. وهذه الثيمة الفنية تتناوب في قصائد مجموعته «هواجس في طقس الوطن»[8] متلازمة مع ثيمة الوجدان الإنساني بحسه الوطني السامي و بحسه الذاتي الملتحم مع الشعور بالذات الأخرى. أما كيف يتسرب هذا الإحساس إلى القصائد؟ فإننا نراه متواشجاً مع الواقع بسردية التفاصيل وموجوداتها من نوق وسيوف وخيل وصحراء وأغماد والشخص العربي المخاطب ومرحلته التاريخية المعاشة بكسورها وجراحها وانكساراتها، وهذا ما تعلنه قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**) النازحة بين صحراء موصوفة وصحراء واصفة إلى صورة بارقة تخلخل العلاقة الأولى للدلالة من خلال النسق الدالي الذي يتعدى على نفسه لينجز شبكة كلامية « Parole-Speech على حد تقسيم دو سوسير» هي المحور الذي تناقشه قراءتنا لحركة الصعود التي تبدأ بطيئة ومعلّلة ومرتكزة على جانب (اللغة – Langue-Languag تبعاً لسوسير) أكثر من ارتكازها على المفارقات بين العناصر التكوينية لنظام اللغة الإشاري و الاحتمالي الذي نجده في صور متفرقة من القصيدة الصاعدة بالذات العربية من ظلامها وصحرائها وركودها إلى الضوء «الشمس» حيث يوظف الشاعر جزئيات الضوء وعناصره الموضوعية والنفسية والحلمية في الصورة البارقة ذات الجمل القصيرة والفضاءات البعيدة ذات الصوت المتعدد بين (الأنا) و(الأنت) كآخر وشمس ورؤيا وقصيدة:

الأرض تدور.

هذا الفلك القائمُ يوغل في الظلماءِ ولكنني أنسج في

بدني امرأةً تتحول في الصبح إلى كوكب عشب

أخضرَ رطْب

فأرى

وأشكّ

ثم أحطّ يديَّ على وجهي

يغشاني النورُ

فأسأل: أين أنا؟

تتركب علائق المفردات من دورانين مختلفين أولهما: دوران الأرض والظلام، وثانيهما: دوران الذات الشنائي: 1 – دوران الذات والضوء 2 – دوران الذات داخل الذات وتحولاتها المتناسلة من أنا إلى هي إلى «كوكب عشب» إلى «رؤيا» تدور بين الشك واليقين، بين العدم والوجود وبين التمادي في الصعود والانفلات من الأرض وصلصالها = الجسم البشري للوصول إلى مدار الحرية الذي تسطع فيه الروح بحالتها المتكاملة، وإشراقاتها الحلمية المشيرة بإيحاء خفي إلى «جلجامش» عربي معاصر بطريقة الصيخان المتكاشف مع دلالات الأخضر المرتفع عن الرمل المتزوبع بالدماء وجثث الأطفال والفتيات: «أطفالٌ قتلوا في آخر حربٍ، فتياتٌ بثياب الدرس يحُمنَ ويسّاقطنَ على زبدٍ من غدرٌ». نلاحظ كيف تستطيل الجملة لتتحول إلى تقريرية تفصّل – وبحشوٍ ما – ملفوظة الظلام ودلالاتها بمكونات الأرض وسلوكات ساكنيها.. فماذا لو أن الشاعر محا أمثال هذه الجمل التي شكلت هبوطاً ملحوظاً في حركة القصيدة؟ أؤكد بأنه

لو فعل ذلك لكانت الدرامية أكثر توهجاً وتعرجاً وتقاطعاً من الناحية الجمالية الراغبة في إيقاع الاختزال والتوتر الذي نراه يصعد إلى ذروته في خاتمة النص مناوراً على أفق التوقعات، على كيفية انبثاق البنية المدلولية، وعلى احتمالاتها المتراشقة لمدار النور الصاعد مع الرؤيا إلى آخر فضاء ممكن في النسق الحركيّ الذي يفتتح مكوناته على الذات والكون من خلال (مفاتيح الأشياء) المعادلة لـ (الرؤيا) كإيقاع ختامي يرتدّ فلاشباكيّاً إلى ميكانيزمات الصورة الدائرة في حركتها الصيرورية المحوِّلة للجزء الذاتي إلى كلية مختلفة حيث الساق مدى، واليدان نهار، والعناصر غير العناصر:

اسمعْ ما يعطيك مفاتيحَ الأشياءِ وما يمنح ساقك في

الريح مدى ويديك نهارْ.

هذي آخرُ عتباتِ الكونِ الكاملْ

أنت الآن على لهبٍ منها فادخلْ

وتيمّمْ بالنارِ وصلْ

تأملْ ما حولكَ

زاوجْ بين الرمل وبينكَ، بين النار وبينكَ، بين الماءِ وبينكَ

وادخلْ في جدل الأشياءِ:

أنت الآن ترى

أنت الآن.. ترى.

يترافق الصعود بالإصغاء والبصر والبصيرة، وبذلك تخرج الحواس المتشاكلة عن محيطها المبدئي لتتحول حواسُّ للصورة بحركتها المنتشرة في الأعالي المتحدة مع مكونات الضوء، من لهب ونار وانكشاف، ومع الـ (أنا – أنت) المتحدة بدورها مع هذه المكونات إضافة إلى اتحادها مع

حركة الدال الاستبدالي: النار بالماء: «وتيمم بالنار». أليست النار روحاً أخرى للماء؟ أليس الماء عنصراً مخفياً في النار؟ إذاً، وعلى هذه العلاقة الفلسفية التي ابتدأها **أنبادوقليس** و**هيراقليطس** وتابعها **غاستون باشلار** يوزع الصيخان نغمات التحول المتزاوجة كعناصر مفردة وثنائية، وكعناصر مركّبة تتجادل في آخر صورة الرؤيا لتحرفها إلى صوفيتها الخاصة المحلقة إلى آخر درجات الكون.

والملفت في المجموعة هو تلك الحركة الإيقاعية الخارجية في قصيدة «قصائد البهو» المزاوجة بين تفعيلة «الرمل: فعلاتن/ فاعلاتن» وتفعيلة «البسيط: مفاعلن» بصورها الرباعية التي جاءت سطحية الدلالة، غنائية الإيقاع.

(3) اختزال الحواس:

تعتبر **فوزية أبو خالد** أول من أصدر مجموعة شعرية نثرية في المملكة (1978). فكيف تتعامل الشاعرة مع هذه القصيدة لاسيما في مجموعتها الثالثة: «ماء السراب»[9]؟

كما أمسى معروفاً، فإن قصيدة النثر Prose poem\ Free Poetry تكشف علائقها التجريبية في شبكة إيقاعية جوانية تتمرأى بها وقْعيات اللحظة الإبداعية المؤلفة من حركة الرؤيا المتثاقفة مع حواس الصورة وحدوس الدلالة في حالة دورانها داخل البنية، وداخل احتمالات الحضور والغياب. وتمحور هذه القصيدة على إيقاع الغرائبي، ومفارقاته الظلالية وتلويناتها المتشكلة بهيئات مختلفة تكتبها حالة الشاعرة المتعامدة مع إيقاعات النبض واللهب والشجر والمطر والمعنى والكون و... إلخ..

والقارئ لتجربة «فوزية أبو خالد» يتبين انبجاس القصيدة بتشكلات متنوعة منها: القصيدة البارقة/ القصيدة القصة/ القصيدة

السؤال/ القصيدة المشهد.

(1) – القصيدة البارقة:

تشحن هذا الشكل القصيدي طاقة أنساقه المتعددة في جمله الكثيفة المؤجلة للمعنى بطريقة توزيعية أو فلاشباكية أو بتحويل هذه الطاقة إلى صورة واحدة تكون نتيجتها القصيدة الصورة المتوامضة في فضاء بعيد عن قصديتها، قريب من أفقيَّ: الانتظار والتأجيل. وهذا الاختزال بطبيعته يمتد ليشمل الفضاء الشكلي المتوزع على الصفحة كحجم وحركة وكتلة وفراغ. وأمثّل لهذا النموذج بقصيدة «**لحد**»:

أحس أني مضغوطة داخل جسدي..

فلو أني أتنفس بعمق لتشققت بشرتي.

تبدأ «القصيدة الصورة – البارقة» بإيقاع نفسي ينتفض من أعماق الروح ليتحرك إلى السطح المكتوب بدرامية مزدوجة:

(1) – درامية صاعدة نحو العمق: وهي حركة الإحساس المزدحم في العمق الذاتي للشاعرة كإنسان مؤنث يعلن برمزيةٍ ما عن القيود السوداء المسلسلة لروحه نتيجة البيئة الموضوعية، وهذا الإحساس، بلا شك، يلامس أي إنسان يبحث عن نفسه في ازدحام الضجيج و تلوث الأرواح والفضاء المحيط. وتتشكل هذه الحركة من تشابك دلالات المفردات: (أحس/ مضغوطة/ داخل/ جسدي) تشابكاً متسلسلاً تتلاحق حركته من ملفوظة إلى أخرى تلاحقاً تتابعياً.

(2) – درامية صاعدة نحو الانتشار: وهي حركة الإحساس العكسي المتحرك بعد (لو) لينتشر بهيئة متشظية تفتتُ العمق، أو الحركةَ الدرامية الأولى لتخلخل ما بين الذات والذات، وما بين الذات والمحيط = العالم.

ومن تزاوج هذه الحركة الصراعية نجد أن المسكوت عنه لزمن مؤقت يتراكم في العنوان (لحد) ليحيلنا إلى الموت في الحياة، أو الوأد الذي يبدل القبرَ الترابي بآخر لكنه هنا هو الجسدُ نفسه.

وتُقابل هذه القصيدة بارقتان معنونتان بـ (**استقامة**) و(**نكسة تاسعة**) حيث نلمح حركة الصراع ذاتها و قد تشكلت محوراً مشتركاً بين إيقاعات الحالة (المضغوطة/ الضاغطة) في الأعماق، وبين إسقاطاتها في القصيدة الأولى المنزاحة من (الأنا) إلى (البلاد) عبْر شبكة الدوال المشكّلة للحيز الانزياحي من خلال الجملة الافتتاحية (مزينة بالهزائم وذكرى الخزامى) المتسربة إلى صورة التشبيه: (مثل بلاد سارت في هوى الأرباب. ومن سمة المفارقات الفنية تتوتر العلاقة بين الزينة المعتادة وكلٍّ من (الهزائم/ البلاد)، ولا تكتمل إلا بتوتر الطرف الآخر من العلاقة المؤلفة من تحويل المحسوس إلى مجرد تجسده (ذكرى الخزامى) بما في ذلك من إيماءة تحيل إلى لحظة خضراء ماضية، يبست، ثم، ضاعت، ولم يبق منها سوى الأثر اللوني لحاستها البصرية، وحاستها الشمّية الملتصقة برائحة لامتعينة قد تكون رائحة البراري الغابرة، أو رائحة الحلم المنطفئ الذي لم يعد ذاتياً لأنه تداخل مع الحس الوطني بوجدانية كاشفة لا تنفصل عن قصيدة (نكسة تاسعة) التي تفائلنا بهزائم قادمة تتمتع بإيقاعات حالة العرب وورقة التوت وربما بصراعات بيتهوفن مع المحن في سيمفونيته التاسعة.

(2) – القصيدة القصة:

ويعتمد هذا الشكل على حدث متسارد إمّا أن يدهشك بانتقالاته الفنية وحركة تقاطعاته وإحالاته وزخمه اللامألوف، فيشعرك بحداثته الشعرية وانفتاحاتها على المنطوق المكتوب واللامكتوب، وإمّا أن يتسارد

ببساطة قصصية إخبارية، تصف، أو تبوح، أو تحكي، فتشعر بتضاؤل الحركة الجمالية ليتسع البعد الواقعي بمباشرتيته التي لا تتعدى المكتوب بل تنبني على الاستطالة والتفاصيل اليومية، مما يؤدي إلى فقدان الشعرية لأهم عناصرها الحيوية من كثافة وإشارة وتوامُض يحضر ويختفي بحركة فنية متسارعة.

وأمثّل لقصيدة الحدث الشعري بقصيدة (شاعر) و(مصير وصدفة) و(قصيدة النساء)، وأمثل للنمط الثاني بالعناوين: (هزائم ذاتية/ جلوة/ أرزاق/ طفلتان).

(3) القصيدة السؤال:

يتمحور الكلام الشعري في هذا الشكل حول سؤال يجمع دلالات النسق ووظائف عناصره الأخرى في وحدة هي القصيدة. كما يتمظهر هذا الشكل كسؤال يشكل القصيدة. وهنا، يأتي دور القارئ في اكتشاف حركة العلائق وإشاراتها المرتدة من الخاتمة كوحدة صغرى أخيرة إلى البداية كوحدة صغرى أولى، أو إشاراتها الانتشارية داخل الشبكة بكل وحداتها. لماذا على القارئ أن يبحث عن تلك العلائق الإشارية؟ هل من أجل الإجابة المفقودة أو المتوارية في القصيدة السؤال؟ ربما من أجل ذلك، مضافاً إليه اكتشاف كيفية توزيعات الشبكة الإشارية لأنها «البوصلة» الناتجة عن تضافر العلائق المؤدية لوظيفة التوصيل.

تختلف فنية هذا الشكل القصيدي في (ماء السراب). ويلاحظ القارئ وجود علائق عادية في قصيدة السؤال (وطن)، أو علائق رومانسية تجمع الطفلة بالموجودات في قصيدة (لجين)، أو علائق ناتجة عن المفارقة كما في قصيدة: (ثقب) وقصيدة (**ريبة**) التي سنقرأها:

هل أنت بريءٌ ونقيٌّ

إلى هذا الحدّ..؟

أمْ..

أنّ عيوني ملونة ومرتابة

بهذه الحدّة؟

تعلق الشاعرة مسافة الريبة في حركة انتقال صوتها بين (الأنت) و(الأنا) محيلةً حركة الشك على احتمالين: احتمال براءته/ احتمال عينيها.. وفي البنية الباطنة يوقن القارئ أن بوصلة الإشارات تتذبذب إلى أن تستقر في احتمال لا يستقر لكنه يشير بقوة إلى دلالات السؤال الثاني النافية عن الآخر تلك البراءة.

(4) – القصيدة المشهد:

وتُعرف هذه القصيدة بعلائقها الواصفة للحظة ما، لحدث ما، لمكان ما – نفسي أو واقعي – لشخصيةٍ ما، لحركة ما، لمونولوغ ما.. وربما تصف كلَّ هذه العناصر معاً وتزيد عليها.. وبناء على ما سبق، فإن القصيدة إمّا أن ترتكز على جزئية أو جزئيات تنشئ بينها علائق شعرية تتخذ هيئة سيناريوهاتية جامدة أو متحركة تبعاً لمدى فاعلية الكلام في إنتاجيته الخلاقة المبتعدة عن دالتها الأولى. وأمثّل لهذا النموذج بقصيدة: (**شهوة**):

كان كمخلوقٍ خرافيّ

نصفُه شمعٌ ونصفُه صخرٌ

وكانت مشمسةً

مشمسةً

مشمسة..

يتحرك المبنى المشهدي ضمن فضاءين: فضاء الضمير المذكر الغائب، وفضاء الضمير المؤنث الغائب، وتتسم هذه الحركة بالابتعاد عن مجالها الوصفي التشبيهي (كاف التشبيه) والإخباري (الجمل اللاحقة لكل من «كان» و«كانت») إلى البنية العمقى حيث تتوازى كثافة المقول مع اللا مقول لتنجز المفارقة الكامنة بين الشخصيتين من خلال الملامح وإيحاءاتها: (نصفه شمع = الذوبان والهشاشة) التي تذكرنا بأجنحة الرجل الأسطوري «إيكاريوس» الطائر نحو الشمس ليسقط مع ذوبان أجنحته على الأرض، و(نصفه صخر = الجفاف والقساوة). بينما ملامح الأنثى كطرف محوري ثان في المعادلة النسقية فنراها مختزلة بكلمة توترية تشتبك فيها كل إضاءات الدلالات من حركة وخصب ونهار وفاعلية وتسامٍ. أمّا تكرار الملفوظة ثلاث مرات، فجاء للتأكيد المعْنَيي والإيقاعي والإحالي المرتد بنا إلى الذاكرة الجمعية الموروثة التي ترى القساوة في الرجل والحنان والحنين في المرأة، ومن ناحية ثانية، تزحزح هذه العلائق الذاكرة الجمعية الموروثة التي تحوّل الرمز: (الشمس) من حيث تشعر ولا تشعر، إلى مؤنث لا يقبل الترميز البطرياركي المتّبع منذ جلجامش أو ربما ما قبله.

باختصار، نرى أن قصيدة النثر في المملكة، وبناء على هذا النموذج، محايثة لما يُكتب في البلاد العربية، لكنها، وكبقية شعرنا العربي، لم تخرج عن الحداثة التي أضحت منجزة، بمعنى أنها تكرر حداثتها، ولا تخرج بها عن اعتيادها إلى فضاء حداثي جديد يزلزل الكلام الشعري ليفتح أبعاده على احتمالات أخرى لم ينجزها أعلامه بعدُ.

(4) كثافة الإيحاء:

تنبني شعرية علي الدميني على نسق من التعالقات المضاءة بكل من الذاكرة الذاتية والجمعية، والمضاءة بحركية المخيلة ضمن توازن تؤديه

الشبكة العامة للقصيدة بحواسها وحدوسها الصورية المتحركة كفضاء لليومي والرمزي والحلمي. وهذا ما تبدؤه مجموعة (**رياح المواقع** – 1987) كإشراقة في متحولات المكان (الرياح + المواقع) بكل أبعاد المكانية وتقسيماتها الواقعية والاحتمالية المكتملة مع المجموعة الثانية (بياض الأزمنة – 1995) بما فيها من تلوينات للزمان النفسي و القصيدي ببياض يمحو متواليات اللون ليثبت إيقاعاته المغايرة «**بوساطة تعددياتها المختلفة (الطبيعية/ النفسية/ النصية)، إضافة إلى ما تناولته مدلولاتها ضمن العلاقات التي أفرزتها شبكة الاتصال مع الموروث، فكانت محاولة لإدخال التراث عبر إغنائه بحالة الشاعر**»[10] وتحويله إلى رمز تراثي ك (خولة/ امرؤ القيس/ إلخ..) أو إلى رمز عناصري ك(الماء/ الريح/ النار/ .. إلخ). أمّا في مجموعته الثالثة (**بأجنحتها تدق أجراس النافذة** – 1999) فترى كيف تنمو الآثار المتصارعة في القصيدة لتتناغم في كينونتها منتجة فضاءها الذاموضوعي المتحايث مع ثيمته الفنية اللغوية المتساردة أو المتسربلة أو المتصوفة أو المتفلسفة. فكيف تنامى الرنين الصامت أو المتحرر من صمته إلى إيقاعات ترف، أو تعبر من الذات إلى (النافذة) ذات الرمزية الدلالية المزدوجة: (القصيدة) + (العالم)؟

توحي العناوين الرئيسة للمجموعة ببناء، مفتوح من الأعلى، متضافر من حيث التداخل: (بهو الأصدقاء/ بهو الجداريات/ بهو النحت/ ممرات/ بهو الغروب). ولو تساءلنا: كيف تشكلت القصائد؟ لأجابتنا النصوص: توزعَ النسيج الشعري إلى (القصيدة الخاطفة «الوامضة» أو «البارقة»)، مثلاً: (الصديقات) و(ذاكرة)، كما توزع إلى (القصيدة الساردة) ليوميتها وحواسها وذاكرتها وحلمها وعلائقها الأخرى، مثلاً: (قصيدة وجه) و(زيارة)، وإلى (القصيدة التشكيلية): (قصيدة بلاد) و(لغة) و(الشباك) و(كاف). لنقرأ قصيدة: (**أقداح الظل**)

التي تلاقت فيها المجسدات بالمجردات منتجة خروجها عن الأليف الأولي المكتوب، لتمنحه إيقاعاً تنافذياً بين العميق وظلاله المجروحة بالوجدان والريح والحمّى وندى الصلوات واللغة وأدواتها الواقعية من أقلام وورق وأدواتها الفنية من مخيلة ورؤيا وتحولات تمسك بالجواني من الذات الشاعرة لتجعله (الماء) المقروء والقاري:

قليلاً أيها الوجع الجليلُ

تريّث قرب محبرتي وكأسي

فإن الحبر أوله هديلُ.

هل يؤجل الشاعر الوجع الجليل؟ أم يستعجله؟ كأن الدلالة تتحايل على زمنها لتجذب المقول إلى أعماق القائل كي لا يخرج عن توازنه المادي فجأة.. أو، ربما كي تشرق حالة الكتابة مع حالة الحبر لتنكتب شجوناً يتحرك صوتها عبر الضمائر التي ينتقل بينها الشاعر بشفافية فنية تجعل من (الأنا) حبراً يتحول إلى (هي) ذات الحضور الثنائي المتمظهر برمزين: (هي للكتابة) و(هي للمؤنث)، ولايلبث هذا الحضور المزدوج أن يتكاثر في عملية التحول المتشاكلة بين العناصر ومدلولاتها (الريح/ الحمى/ ندى الصلوات) المشكّلة لفجوة التوتر الصوتي والصمتي بدرامية النبرة كإيقاعية ظاهرة وإيقاعية مضمرة تتصارع فيها متواليات الجمل المنجزة للصور، تاركة (الأثر) رنيناً للظل، أو بلغة المجموعة (نافذة) للتواصل ما بين أنفاق المكتوب بحسه الوجداني: (وقع خطى العشيقة في الممرّ) وبحسه المتخيَّل المزاوج ما بين المفردات وظلالها: (تدلى ظلها ثملاً على الأوراقِ، والشرفات، والنعناعِ، والكرسيِّ والأقلامْ). وتنعطف القصيدة بمدلولاتها إلى الرمز الأزلي (الماء) بكل احتمالاته المتكونة والقابلة للتكون كحالة تستعصي على اكتمال القراءة، واكتمال الغياب، واكتمال

الحضور، لكنها الحالة المحتمَلة النازحة إلى متابعة التقاطع المنجز ما بين الشاعر والرمز من خلال اتساع الجرح في اللغة، واتساع اللغة في الجرح، وذلك، لتعلو الحاسة البصائرية المختزلة في مفردة (أرى) على جريانها الأول إلى تكوّنها اللامتعيّن المتراكم في المسافة الساقطة بين مفترقات تلاوة (الصمت جهراً) وبين شبكة المضيّ في الهجرة عن الذات إلى (الحمّى) الدائرة بدورة كاملة شبْه مغلقةٍ على نفسها وعلى القصيدة:

رويداً أيها الماء الذي يبست شفاهي في قراءته،

وكنت إذا مضى عني،

أرتل صمته جهراً،

ومن تعبي أسيلُ..

أرى....

أرى ...

....

فهل أهذي بحمّاي النبيلة

أم يهدهدني القليلُ؟

تستعيد الصورة الأخيرة المتسائلة حركة انتشارها على بداية القصيدة بحركة فنية عابرة الفضاء الفراغي المتروك خلف سلوك (أرى) المشحونة بإيقاعات الصمت المفتوحة على البياض والأثر والماء، والظل كأصوات لإيقاعات الخروج من الجسد إلى الروح من نافذة الكلام، أو من (**فوضى الكلام**) القصيدة الأولى التي يكشف فيها علي الدميني ما يتنامى في مجموعته من بزوغات عالية التوامض أحياناً، ومن شفافية بسيطة الأبعاد أحياناً، تراها تتصادف في حيز المسكوت عنه لتخطّ لحظتَها اليومية بلحظة إبداعية تردد:

وليكن خلف صمت الكتابة ظلُّ الكلامْ

ناشراً ريشهُ،

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضتين؛

فماذا وراء صمت الكتابة وظل الكلام سوى حضرة القصيدة المتنامية من خلال تحولاتها المتصيرة إلى (طائر) ثم إلى (امرأة في الأغاني) ثم إلى (قبلة في العراء)؟ يتحرك (الصمت - الظل) كـ (أثر رؤيوي) في (مقامات البياض) المتسع مع حركة الأجنحة والفضاء وترامزات الشبكة الدلالية مع درامية صوفية تنجزها مفردات البرزخ بين البقاء والفناء المشّل لـ (موشور) تتحلل فيه أبعاد الصور لتتركّب بين الوجود واللاوجود، بين الحلم والواقع، بين المكتوب واللامكتوب: (القبة/ حركة السيلان/ الصلاة/ الغائم/ الغمام/ مقام العاشقَين/ القناديل/ سهوة الليل/ الصباح الأخضر/ رهيف المجاز/ عشبة في الغمام/ قدحاً يصطلي/ الزرقة/ جمرة الماء/ السراج العتيق/ المفاتيح/ إلخ). تتداخل حركية التصوف بشكل إشاري في الوحدة الكلية للقصيدة متخذة هيئة الدخول في مقام والخروج إلى مقام آخر بشكل مندغم تتحد فيه العناصر من شخوص وحروف ودلالات لتنجز «فوضى الكلام» المتحققة بعد آمرية (ليكن) التي تتجسد عبْرها الحروف كـ (لا منطوق) ينبعث من موته الرمزي (وليكن للحروف القتيلة في حبرها قبةٌ من عزاء) المنعكس على الذات الشاعرة بكل حضوراتها في تشكيل الكلمات، في ضمير الغائب هو، وفي الذات الأخرى (الحبيبي)، الغائبة في احتمالات الحركة الدرامية السائلة و الخاشعة والمتجمدة كعناصر من الطبيعة (للذي سالَ من وردةٍ وحجرْ) ثم النازحة عن مقام تكوناتها إلى صور تختزن الحاجز الشفيف: (للذي غامَ مثل الصورْ، وطوينا أصابعنا حوله، عشبةً في الغمام) أليس

هذا الغائم هو الذي يعلن ويخفي، يُظهر ويُبطن المقولَ واللامقول وما بينهما من تواليات تخلق اتجاهها العمودي العلوي المرتفع من الأرض إلى السماء، والعائد إلى الأرض بهيئة دخانية تدفع (الصمت – الظل) إلى المكان: (المدينة/ الجسد/ الماء) كما تدفعه إلى التواجد في اللامكان المتصاعد في (التلاوة/ الصبح/ النار/ التهلكة) كصوت للبصيرة المتراكمة بعد لازمة (ليكن) وصورها المتحاورة مع القرآن (العسرِ/ اليسر/ الصبحِ/ العصرِ) العاكسة لأزمنة متلاحمة في اللحظة المتصوفة المكتملة برموزها الأخرى: (التمرِ/ الجمرِ) حيث يقف الصوت بين الصدى والصمت مسترجعاً ذاكرته: (قيل: صح المقال) ومفتتحاً حضوره على مقام جديد للصمت هو المقام الظليل للموجودات: (وليكن أن ينام الشجرْ، عارياً في المياهْ، واضعاً شبهةَ التوت كي لا نراهْ، جانباً) لا شيء في هذه الصورة سوى حركة الأثر المؤلفة من (نوم الشجر) وانسيابية هذا النوم في الدلالات الصورية المتناغمة مع حركة الماء التي يتخفّى فيها الشجر كرمز ينسل صوته من حركة السيلان والتحول السابقتين ليلتحم في نسق الصمت كغناء يتزامن مع (الصلاة): (وليغنِّ، أنا ابن السلاطين والأتقياء، شقيق الحفاة العصاةْ، وصنوُ المحبين والقانتين، إذا حان وقتُ الصلاةْ) ولاتلبث أن تعود المسافة إلى صوت آخر (قميص المطر) لتجمع إضافة إلى العناصر الثلاثية: (الماء/ النار/ الصلصال) عنصرها الرابع (الهواء) المتناغم مع صورته ليشكّل فجوة توترية تهتز ما بين العالم المحيط = الهواء الطبيعي، وبين العالم الجواني = الذاكرة: (للهواء الذي يشبه الذاكرة). ثم تتغلغل المكونات في الدلالات لتتسع حالتها المؤرقة (وليكن شاسعاً ما يؤرق ريش اليمام) وليتسع حيزها الذي يرتب فوضاه في صلصاله الآخر (جسد امرأة لا تنام). وتتلاحق متوالية العبور بين الرموز (الغرفة النائية/ المفاتيح/ المرايا/ الغيمة الشاردة/ الشبابيك/ النافذة) كمتعينات تتجسد لتفلت من ماديتها إلى أثيريتها، من بقائها

إلى برزخها، من تصيراتها السابقة إلى تشكلاتها الممتدة بين قطبين زمنيين: (المساء/ الصباح): (أن يصير حبيبي مساءً بعيداً على الشفتين/ كصباحٍ تأخر في نومه.. كيتيم) وليت الشاعر حذف ما بينهما: (كعواء على شجرة). نلاحظ كيف يتقابل المساء و الصباح تقابلاً متوازياً من حيث التوالج ومن حيث المكانية (بعيداً/ تأخر في نومه) ليؤدي وظيفة الحركة في الفضاء المتظالل الذي تمنحه لونه المغاير مترادفات الإشراقة: (وليكن أن يطل حبيبي). وكيفية هذا البهاء مختزنة في شبكة المرموزات: (فراشات زرقته الغاربةُ/ كسراج عتيقْ) بما في ذلك من تناظرات بين حركة الضوء والأجنحة والفضاء والإيحاء المتماوج في صورة التوامض:

يا حبيبي الذي لاح لي

نجمةً في مقام ...

هل أشير إلى ما أرى

أم إلى ظلك المقبلِ.

وكأن الشاعر يمحو ما تكونُ مؤكداً (الزرقة الغاربة) ومدورًا علاقته إلى جهتين: 1 – إلى ما تراكم من تحولات سابقة. 2 – إلى ما سيأتي من صمت وظلٍّ يتحرك في (رهيف المجاز/ لمعان الغياب/ موت الحضور). وهنا، تتباطأ حركة الرحلة لتخفت عمودياً إلى أعماق الذات متحصنة بـ (الصمت = فوضى الكلام) المنجَز من فاعلية (غام/ هام) الغائرة في الأنا وفي البياض النصي المتكور على صمته الآخر: (وليكن لي احتفاظي بما يتبقى لكيلا تئن السطور).

في شعرية (علي الدميني) لا تتآلف المفردات إلا لتتنافر دلالاتها بتناغم هارموني يوزع آثاره وصمته على مقوله بشفافية عميقة قابلة للاستقراء والاحتمال نتيجة ديناميتها الحركية المتوالية أو المتقاطعة.

ونتيجة مخزونها الثقافي المتناص بهيئةٍ ما مع الصوفية كملفوظ ودلالة وتراكيب. وهي ظاهرة سائدة في شعرنا العربي.

(5) – حوارية الأعماق:

تتسم شعرية ثريا العريض بشفافية تتسع حيناً لتتوازى بنية الصورة مكتوباً ولا مكتوباً بكيفية يومية، رومانسية، حالمة، وهذا ما أسمّيه (**الاتساع الأفقي**)، وتتسع حيناً آخر لتنزح مكونات البنية الداخلية بمسافةٍ ما عن البنية السطحية، سواء كان هذا الانزياح قريباً أم بعيداً، غائراً، أم نافراً، وهذا ما أسمّيه (**الاتساع العمودي**).

من يقرأ مجموعتَيْ ثريا العريض (**أين اتجاه الشجر**/ 1995؟) و(**امرأة** دون اسم 1998)، يكتشف أن القصائد تنزع إلى وجدانها الإنساني بكل مستوياته المعاشة، المتوزعة بين الذات والآخر والوطن والقصيدة والسماء وإلى ما هنالك من عناصر فضفاضة بشكلها البناء السوسيولوجي وعناصر مختزلة تكونها البنية السيكولوجية لـ (الأنا) المنطلقة من ذات الشاعرة إلى كل ذات بشكل عام، وإلى كل ذات مؤنثة بشكل خاص، وهذا ما تكشفه الشاعرة في عنوان مجموعتها الأولى الاستفهامي، وإحالته الذاكرتية إلى (زرقاء اليمامة)، وتحديداً، إلى سلوكات هذا الموروث كـ (رمز) يستقرئ الخطر ويحذر منه وينذر، كاشفاً عن (ثقوب الوعي العربي الجمعي) بطريقة وصفية مباشرة يتخللها المتباعد من التقنيات الفنية و ذلك حين تخرج الصورة عن وعيها إلى لاوعيها، لتتشكل بحضور يتخلى عن خطابيته ليدخل في مدار الإيحاء والإسقاط كما في قصيدة (**وطني**) مثلاً، التي تبتعد عن التقرير حين تنبثق صورة الأرض (و الأرض جرحٌ رهيف) أو صورة الذاكرة التناصية

المرتكزة على رؤيا النبي (يوسف عليه السلام):

ويحنا اليومَ يوسفَ

تلتهم الآن سنبلةُ القحط أحلامَنا

لا فرقَ بين سنين الإخاء

وسنين الدوار العجاف!

ورثنا عمى اللون..

لا فرق بين دماءٍ.. وماء!

توظف الشاعرة الرمز المورث بتحاورية تبدأ من (الآن) لتمتد في **اتجاهين**: (1) – العودة إلى الماضي/ (2) – تراتي الآتي في حال استمرار «الآن» كما هو. أمّا جمالياً، فتنهض الصورة على تركيب الرؤيا بانزياح مناسب في مكنوناتها يؤدي مقصدية المعنى والمبنى من خلال تشاكل (السنبلة) مع (الحلم) مع (السنوات) = السلوك السلبي المختصر في (عمى اللون). والملاحظ أن ملفوظة الإخاء جاءت مباشرة لتدلّ على تساوي الدم بالماء فلو استبدلتها الشاعرة بـ (الرخاء) لكان وقعها في النسق أجمل. وينعكس هذا العمى بدلالات أخرى متسائلة في القصيدة التي تعنونت بها المجموعة: (لكل طريق علامة، فأين اتجاه الشجر؟). ألا يبقى هذا السؤال (علامة) للضياع ترشد حركة التوهان إلى سببية المتاهة؟ إلى التذكير برؤيا (الزرقاء) ورؤيا (الذات) المتناصة مع رمزية المألوف؟ وتتبين هذه الرؤيا الأخيرة في مجموعة (امرأة دون اسم) اللاهجة بأحوال الأعماق وأصواتها وأحزانها وصمتها وأسئلتها المنكمشة في سؤال كينوني بسيط المكتوب، عميق الإشارة: (من أكون أنا؟)، وذلك وفقاً لتموضعه في قصيدة (ليلة الدان) التي تبدأ حركتها بكثافة متعامدة، ناتجة عن تقاطعات البنية المدلولية لكل من المفردات: (أعلم/

أجهل/ التكوّن/ القلق الأزلي/ منزلقات المعاني/ شهقة الذاكرة/ صدى/ التصاخب/ الصوت). وتشكّل هذه البنية التشكّلية لا مكتوباً يظل في طور التكوّن المؤلّف من تداخلات الصوت الذاتي مع صوت العلائق المتأرجحة في (برزخ الوجود واللاوجود) كنقطة متحركة بين المعنى والمعنى، مما يُنتج درامية متوترة تتصاعد حتى السؤال: (كيف إذاً مررتُ بلا اسم؟):

أعلم الآن

ما كنت أجهل في البدءِ

.. قبل التكوّنِ

قبل التدحرج في القلق الأزليِّ

بمنزلقات المعاني

إلى شهقة الذاكرة..

كلُّ اسمٍ له من يناديه.. أو يصطفيه صدى

في اكتناف التصاخب والصوت!

كيف إذاً مررت بلا اسم؟

تختزل لحظة (الماقبل/ المابعد) كلحظة جنينية تراكيبَ الجمل الشعرية المتسارعة، لتمضي معها إلى لحظة (العبور) كعلامة مترافقة مع القلق الأزلي والسؤال الباحث عن اسم ووجود في خضمّات النفي المتتابعة، المتقطّعة بسبب حركة الحلم الملتحمة بحرية الضوء المجسدة بنناتج الدوال: (أشرعة الحلم/ الأجنحة/ الفراشة/ النور/ الرقصات/ وهج الكائنات/ البحار/ خارطة الكون/ الأناشيد/ اللآلئ/ إلخ). وتتسارد العلائق حدثها بخفوت حيناً وبدرامية شعرية حيناً. ويظل الناظم صوت الشاعرة المتحرك

كحنين وصدى وسؤال وموج ونداء وزمن يطلع من الذاكرة ممتداً إلى الآن بهيئة سِرّية تختزل موجات الموجودات بكل تداعياتها إلى الصورة المحورية العابرة من وشائع المفردات بهيئة ظلال تهاجر من مواقعها في (القصيدة المجموعة) إلى ظهورها: «فانبثقتُ.. لأبقى سؤالاً». ويتحرك هذا السؤال كحنين وصدى وسفن وأشرعة وذاكرة وحلم ومواويل ملونة لابتداء الزمان والرحم المائي مثل سرٍّ مصحوب بصوت عرائس الماء الأسطورية المكررة مرتين «سيرانا.. سيرانا.. سيرانا» وليت الشاعرة ختمت قصيدتها بهذه الكلمة الثلاثية لأنجزت ارتطام الصوت بالماء تاركة صوت الصدى عائداً إلى أول القصيدة وإلى الموجات المتناثرات منها إلى الفضاء. أيضاً، ليت الشاعرة تركت قصائدها سؤالاً لم يضعفه الاسترسال المتداعي بين مقطع شعري وآخر.. لأن هذا التفاوت البنائي وزعَ شعرية قصائدها إلى اتجاهين:

1 – إيقاع الاختزال وهو المجسد بحركة صور كثيفة، تشفّ من نسق الغموض الناتج عن تناقف الحالة الشعرية مع الرمز والإيحاء ومخاتلة اللا مكتوب للمكتوب مسترجعاً جاذبية الصوت من الموروث ومتزاحماً للعبور من الأناشيد المنجبة للأنا وتحولاتها في رمزية (الليل) و(الموت) و(الحب) و(اللغة).

2 – إيقاع الانبساط وهو تلك الجمل الصورية الأخرى التي لا تنتمي إلى الإيقاع الفني السابق، والتي نراها تقف حائرة لأنها تنزل بالحركة الدرامية عن فضائها المبتعد في المحتمل إلى الواقعية.

وهذا اللا توازي أنتج، بدوره، تلاطماً سلبياً كونه أثّر في حركة المبنى الشعري الذي كلما هرب من نفسه، أعاده الإيقاع الانبساطي إلى قيوده مانعَهُ من الانفلات. وهذا التلاطم موجود لدى الكثير من الشعراء،

السعوديين والعرب.

(6) - ظلال السرد الشعري:

يموج النظام الدلالي في تجربة حسن السبع متتبّعاً حركة الإشعاع برموزه (القناديل/ الشعر/ الياسمين/ الانتظار/ الحلم/ اللون). فكيف ينجز الشاعر قصائده؟ إن أهم سمة في مجموعتيه: (**زيتها وسهر القناديل** 1992/ **حديقة الزمن الآتي** 1999) هي شفافية التعالق بين عناصر الصورة بيومياتها «الذاتموضوعية» التي تتبارق بكثافة حيناً وبمسرودية حيناً، بعادية حيناً، وبغرابة حيناً آخر. وتتداخل هذه الحركة مع الحواس المتناسلة بوجدانيتها ورؤاها ومواقفها المتحركة بطريقة انتشار وانكماش يتجه إلى ألقه حين يعتمد على ما أصطلح عليه بـ (**إيقاعية المعنى** أو **إيقاعية الإشارة** - **The sighn,s rhythm**) الناتجة عن التفاعل التركيبي لعناصر القصيدة الحديثة المنكتبة كبارقة أو كسرد شعري أو كتشكيل أو كتفاصيل يومية.

وأمثل لقصيدة البارقة بـ (**شظايا**) المفعمة بشفافية الوجدان ببعده الرومانسي الذي يتحول بعد انكسارت الذات إلى أغاني الزيت والقناديل. وتقابل هذه القصيدة من حيث أسلوبية التعامل وحساسية العلائق بين الصورة وحدثها المتداول بين الأنا والأنتِ والكلام قصيدة (**غياب**) التي يشتبك صداها مع تحولات الغياب في قصيدة (**نصف الضجيج**):

يصطادني نصف اقترابكِ

كلما رف الذي في القلب أجّلت انسكابهْ

لأغيب في نصف الضجيج

وفي كلام ناشب في الحلقِ

في نصف الكتابة

وترفد قصيدة (**إحباط**) دلالات صوت الشاعر في المقول الرومانسي الذي يترك دلالاته بين (الصدى/ الانتظار/ الصمت/ الطبيعة..): (وعدتُ برجع الصدى، أهو القول ملتبسٌ؟ أم هو الوقت نافذة موصدة؟) ويندفع الصدى كنقطة التقاء بين الصوت والصمت في قصيدة (**زيتها وسهر القناديل**)، وكنقطة متحولة من رمزها (النافذة) كوقت في القصيدة السابقة إلى لفظة زمنية أخرى تتحرك نحو الضوء (زيتها) لتصبح (فجوة) لعبور المرئيات والأبجدية والحلم والإيماءة. أمّا (المكان الواقعي) فيأخذ حالته الذاكرتية والمخيلتية ليعبّر عن الفقد والضياع والأثر والصمت الطالع من لحظةٍ ما في (**قصيدة قمر**) التي تبدأ بعلائق شعرية يرتفع فيها (**المكان** = إشبيليّة) من تجسيديته إلى تجريديته كرمز ولغة وغياب:

يا نجم اشبيليه..

يا قواماً تخر على ضفتيه اللغة..

ضاع مني على الدرب قلبي

ثم وبعد هذه (الومضة الصورية) تتمدد الحركة وذلك عندما يتراجع الانزياح الشعري لصالح توازيات الدالة بالمدلول إلى أن تصل إلى مقصديتها في (إسقاط المفارقة) بين الشاعر العربي وقلبه وذاكرة المكان وبين السائح النيويوركي.

تتنوع إيقاعات المجموعة بين قصيدة العمود والتفعيلة والنثر - (أزمنة اللوعة) - ويلمع (المقتضب) بجماليته الأندلسية في قصيدة (**الشاعر**) التي يبرز فيها الإيقاع أكثر من بروز الطاقة الإبداعية والسبب عائد إلى البناء الوصفي ذي الدلالات المألوفة. وعلى العكس من ذلك نجد قصيدة (**شبحان**) تلمع إيقاعاً خارجياً وإيقاعاً علائقياً يبدع حيّزاً من

شبحانِ لا تؤويهما لغةٌ يتقاسمانِ الصمتَ والبردا
شبحانِ قد ضاق المدى بهما حتى غدا من ضيقهِ لحدا

التأمل والاحتمالات والكثافة الظلالية البارزة في رمزية التشابح واللغة والطقس الخارجي (البرد) والطقس الداخلي (الصمت) وحركة التداخل بين عناصر الصورة المؤلفة من بيتين هما القصيدة المتناغمة مع اتساع (مجزوء البحر الكامل) واتساع البنية الداخلية للقصيدة ولشبحيها حيث يضيق العالم الخارجي المرموز له بـ (المدى) لينقلب بكل حضوراته إلى (لحد) كناية عن الجمود و الموت:

في تجربته الثانية (**حديقة الزمن الآتي**) يبتعد الشاعر (**حسن السبع**) عن كثير من الانبساط الذي تداعى في (زيتها وسهر القناديل) ليقترب من توظيف (الدالة الجمالية) كإيقاع فني لحركة الشعرية مطوراً أدواته التقنية وبنائية القصيدة بصمتها وانتقالاتها وانسيابيتها مع ملاحظة الاعتماد على (القص الشعري) أو (السردية الشعرية) التي يفضّلها الشاعر. وهي الثيمة الغالبة في القصائد. أما كيف تتحرك هذه الثيمة الحديثة، فنرى أنها تعتمد على (لازمة مكررة) سواء كانت ملفوظة تغاير ما يليها من كلمات بين ظهور وآخر، كما في لازمة (الصغيرة) و(الحديقة) من قصيدة (حديقة الزمن الآتي)، أو كانت جملة: زمنية (سنة على سنة/ قصيدة «محطة بعيدة») أو كانت جملة فعلية استفهامية (من رآه يمر؟/ قصيدة من رآه يمر؟) إلخ.. وتشفّ في المسافة ما بين لازمتين، أو في المسافة السردية بشكل عام، صورة تتألق لتعوّض القارئ عن الحركة البطيئة في القصيدة وتنقله إلى حيّز توتري يستدعيه (صمت البياض) و(المسكوت عنه) الذي لا يتم إلا حين ترتفع دلالات المخيلة مشكّلةً مداراً آخر للفضاء الكلامي كما في هذه الصورة من (حديقة الزمن

الآتي/ ص 16).

أنتما و الخيال مساءان يقترفان الكلامْ

لغةً تتراكمُ كالسحْبِ.. أو كالحقول الخصيبة في قلب آسيا

أو كالخريف الذي يتساقط حتى يرحل التوتُ

تنفتح دلالات (أنتما) لتشير إلى (الصغيرة والحديقة/ سمرقند والتاريخ/ الشاعر وهي: كقصيدة وكمكان لمدينة وكضمير للمؤنث/ القارئ والقصيدة) ثم تتراكم هذه الأبعاد الإشارية في لفظة (مساءان) بما فيها من تلاقٍ مزدوج للحظة الزمانية ذاتها بكل إحالاتها على ما وراء الغروب من ألوان سماوية وصمتية ونفسية تتشابك في (الكلام) المتحول إلى ثلاث صور تزاوج المجرد (اللغة) بالمجسدات الطبيعية (السحاب/ الحقول/ الخريف). وفي هذا الحيز تمّ إنتاج التعالق الفني لمركبات اللغة الشعرية المنفلتة إلى فضاء القصيدة الكلّي.

ونرى في قصيدة سردية أخرى : (**هكذا**) كيف تنزح اللغة إلى تصوير الحركة (حركة الشخصية وحركة عالمها المحيط) ضمن حيز يبدأ أفقياً ثم ينتقل إلى داداتيته التوصيفية المخيلتية (يقدمها إلى رجل كرماد المنفضة/ يتأتئ بما يشبه دبيب يرقة في غابة الصبار) ثم تعود الحركة إلى أفقيتها المبدوءة بلازمة زمكانية (الظهيرة + درجات السلم) تتسم في الانطلاق إلى الصعود والهبوط لتستقر في الخاتمة التشبيهية التي تكاثفت فيها دلالات القصيدة لتعيد حركتها بتصاعدٍ ما إلى جسد القصيدة القابل للانحذاف لكي يبقى منه الأثر المجسد بالأحلام المتبقية من ديوان شعر (تآكل غلافه وانمحى عنوانه).

وتبرز تقنية (القصيدة البارقة) في المجموعة مثل قصيدة (دندنات) و(مناخات شرقية). ولنمثّلْ لذلك بقصيدة (**لحظة**) المتمحورة حول الفضاء

الزماني و حركته بنوعيها:

- الحركة الجامدة المدلل عليها بـ (عطّلها التسويف).

- الحركة المتحركة البارزة كـ (هرب) و(انزلاق) بين بعدين: الماضي + المستقبل.

ومن تناغمات الحركتين تنتج لحظة إبداعية تمنيتها أن تكون أعمق من الناحية الجوهرية الفلسفية.

وإذا ما قرأنا (القصيدة التشكيلية) المعنونة بـ (**قفص الحشرة**) لرأينا كيف يوظف الشاعر التقنية الحديثة الموسعة لـ (الحيز البصري) كمرئيات تخلق تواشجاتها مع إيقاعات الحركة التي لم تعد (سمعية) حيث إن: «الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعمد **إلى تقوية الذاكرة** البصرية، ومن ثم فإن **تقنيات الحداثة** الشعرية **تنجح بقدر ما تستصفي** من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه. فهذه هي **الطريقة التي تتحول** الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية ثاقبة. كلما كان المشهد **خالياً من التعليق** المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراماً **لذكاء القارئ** واستفزازاً لقدراته على الفهم و التأويل»[(11)].

ينبني هذا النص الشعري على وحدات مكانية مشحونة بمسار لامرئي يتشكّل من الفضاء الذي تلتقي فيه مكونات لوحة (يوتامارو الياباني) مع مكونات القصيدة المتناصة مبدئياً مع عنوان اللوحة، والمنجزة لاحتمالاتها من خلال المفارقات المبتعدة عن التوصيف المشهدي المكاني إلى سلوكات المشهدية في الزمن الداخلي لكل من القصيدة والأنا الشعرية والأنا القارئة وميكانيزمات المسار الحركي للعزلة والاغتراب كفضاء دالي يختم القصيدة محيلاً لون الصمت إلى لون الحيز البصري الناتج من اندغام إسقاطي بين (الحشرة) و(الأنا) وصورتها المكانية (القفص الزجاجي) وصورتها الزمانية المختزلة في (الليل) بما في ذلك من صمت معتم

متحرك بين البرودة والطقس والسكون الذي سيصبح مرئياً مع انغلاق القصيدة تكويرياً على أبعادها لتنفتح على العمق الداخلي للأعماق اللا ثابتة بين صورة (الليل البارد غاف على خرير الصمت) وصورة إيقاظ الغفلة الخاصة بالجدار (ولو يدرك الجدار تراجيديا اللحظة لتململ) وبين صورة الخروج من الأمكنة المغلقة السميكة والشفيفة خروجاً رمزياً تتداوله «**مخيلة الأثر**» المتحركة في فراغ النص وكتلته لاسيما في رمزيته المحورية (القفص البلوري) الذي يتغير مع صورة القصيدة الأخيرة ليغدو ملطخاً بالألم والنزيف الحلمي:

وحدها لوحة (يوتامارو) اليابانى

(قفص الحشرة) التي تشير إلي

حيث الحشرة تقبع مثلي تماماً

داخل قفص زجاجي صامت

تنزف بين جنباته أحلامها ببطء

أشعر بأن القصيدة تنتهي حركتها الجمالية هنا.. لذلك أسأل الشاعر: لماذا أضاف شارحاً بهذه الجملة الدخيلة: (وضجيج الجمال يهدر كالطوفان خارج القفص الليلي) التي رهّلت فاعلية التبارق؟

(7) - دلالة الحصار:

كيف تتداخل ذاكرة الدم كمعاش موروث مع ذاكرة القصيدة؟ إذا قرأنا قصيدة (**تعاليل**)[12] للشاعرة **خديجة العمري** تبيّنا كيف يترامز الحصار حولنا كذات مؤنثة ومذكرة، كاتبة وقارئة، لينجز حضوره في الفضاء المكاني والنفسي والنصي بدائرية كاملة بين الرموز (الباب والباب/ الدم/ البلاد/ الصمت الرمادي المقترن بالموت والهزائم والجمود

والسهو). تتوزع قصيدة تعاليل إلى رباعية مقطعية، تبدو فيها الشعرية متفاوتة بين المباشرة والكثافة:

1 – المباشرة و التصوير الوصفي المتوازي دلالياً ودالياً وهذا ما يعكسه المقطعان (الثاني والثالث).

2 – الكثافة الناتجة عن تلاحم الوحدات القصيدية كشبكة تزحزح مفرداتها نحو التأويل كمنتوج لدلالات (الباب) بكل حضوراته وأمكنة هذه الحضورات سواء في المكان الخارجي (البيت/ البلاد)، أم في المكان الداخلي المنتج لحساسية الشاعرة بين أجزاء أعماقها من (دم/ مداد/ صوت/ صمت)، وبين محاولة الانفلات من الحصار الموضوعي (الظلم / الطغيان/ الاحتلال/ الجهل/ السواد بكل تداعياته) انفلاتاً يختار مسارين:

1 – مسار الغناء، حيث تحرير الصوت والكلمة كمسكوت عنه إلى حيز القصيدة ككلام أو منطوق: (أمرّن عافيتي مرةً بالغناء).

2 – مسار الصمت المتحول من وهلته الجامدة إلى برهته الندية المغلقة التي لا تتجاوز المسكوت عنه، أي تظل في حصار قائم بين الأبواب كرموز وبين المكتوب المرتد إلى داخل الأنا الشاعرة: (وحيناً أبلل بالصمت أعجازها الضامرة).

في المقطع الرابع تتضح الاختزالات المؤدية إلى إنتاج حركة فنية ناشطة تنبسط لتنقبض دامجة اليومي اللاموضوعي بالمخيلتي لتحقق (المفارقة الأليغورية Allegory) عبر حدث السخرية (لم يجدوا غير هذا التطرف في البؤس) وعبر التوالج مع استنطاق العناصر الجامدة ذات الحيز المكاني المتحول إلى مسافة نفسية زمانية (الحجر):

وقادت إلى حجر خاليَ البال سيّلَ احتكامي

فلملمتُ خيباتهم في يدي

وبلا شك، فإن عائدية هذه الأحداث تتراكم في ضمير الجمع الغائب (هم) بدلالاته المختلفة المنفصلة عن الذات المتصلة بالمجتمع الذي يضم مستويات الحياة المتعددة، وما تتركه من أثر معتم في بنية الذات والقصيدة كبنية تعيد تركيب مفرداتها المجردة ضمن صياغة اللامرئي (النيّة) + (الحلم):

لهم ما لهمْ

ولي ما عليَّ

وماخلعتُ نيتي من حُليٍّ

على جارح القول شديتُ حلمي وقمت

تكسر اللحظة المكتوبة تعيناتها لتتغلغل في محتملات «النية» و«الحلي» كبياض يجرب إضاءة المحيط المظلم بنزوحه إلى اللحظة الشعرية المتوهجة في صورة المقول الجارح وتحويلية الحلم وحركة الفعلين (شديت/ قمت) بما في هذه البنية من درامية ترتفع متسعة مع الصورة التي تليها وقد تماهت مع العناصر الرمزية الأخرى من (ماء) و(سماء) لتنطلق من (الضيّق) و(المحاصِر) و(المتعيّن) إلى سلوك حدثي له انفتاحاته على صوتين يحملهما صوت الشاعرة بهيئة صورتين أولاهما تحيلنا إلى الخروج من الضيق، وثانيتهما تنزح بالرمز المائي عن دلالاته إلى عنصره التحويلي الناتج عن الدخول في اللامحدود المتسامي كشبكة مؤلفة من (طين الجبين = السماء + حيلة الغيم) وما تفعّله هذه الشبكة من متحركات لونية وفعلية وصيرورية تختزلها الصورة الختامية في مسيرها نحو اللاجهة:

إلى الماء يسعى الذي غصّ بالأرض

كيف؟

- إذا صار طين الجبين سماء

تقاصَرُ عن سقفه حيلة الغيم

(8) - عراف الرمل:

يوزع محمد الثبيتي حالاته الشعرية على الرمل والصحراء والضوء مسترسلاً في اللغة إلى حيث الكثافة الشفيفة الناتجة عن انتقالات المبنى القصيدي بين صورة وأخرى. وسمة هذه الحركة الشعرية هي الارتفاع بالإحساس الواقعي من لحظته إلى أفق لحظة أخرى، وهذا ما يفعله كل شاعر مع نصه، وكلما ارتفعت وتيرة التعامل العلائقي مع الانفتاح والانزياح والغموض الشفيف اتسع الفضاء الإبداعي للنص. وضمن هذا الفضاء الذي يفارق أبعاده تارة، أو ينزل عن صهوتها إلى البنية المتوازية والمألوفة تارة، تدور مجموعة «**التضاريس**»[13] المثاقفة لذاكرتها بموروثها وحاضرها ملفوظاً ودلالة: (الخباء - المنتجع/ عيطموس/ القوافل/ ورق التين/ التنين الناري/ تغريبة القوافل والمطر/ الشاذلية/ البابلي/..)، والموظفة للتضمين والتحوير القرآني: (يا أرض ابلعي تعب العراة ص (44)/ يا غراباً ينبش النارَ.. يواري عورة الطين وأعراسَ الذباب ص (10)/..). كما تنفتح النصوص على الثيمة الفنية الغالبة في شعرنا الحديث: السردية الشعرية، مثلاً القصائد: (القرين/ المغني/ الصعلوك) التي تتبدى فيها الحدثية الشعرية المترافقة مع حوارية الصوتين وتداخلاتهما بشكل متنافر أو متكامل غايته إمّا إضاءة الصمت القصيدي كما في قصيدة (**القرين**) وقصيدة (**الصدى**) وكما في بعض النبرات التبادلية بين (المغني) و(المتكلم) اللذين يتوحدان ليكونا مرآة للذات الشاعرة بملامحها الداخلية وبأبعادها الرملية حيث نرى المونولوغ اللامرئي وهو متشاكل مع صور القصيدة: (قلتُ لوجهك لونُ البراريَ،

للجرح وجهان/ ص (17)). وإمّا أن يأتي هذا الحوار بشكل مباشر شارح يميل إلى اليومي كما في قصيدة «**الصعلوك**»: (- من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكه، من يقاسمني نشوة التهلكة؟ - أنتَ أسطورة أثخنتها المجاعاتُ قل لي: متى تشخن الخيل والليل والمعركه؟). وقد يعتمد الشاعر في مقوله على تقنية تكرار اللازمة تكراراً مختلفاً وهذا مما يساهم في تنويعات النسق الدلالي لحركة الصور، كما يساهم في الابتعاد عن رتابة اللازمة المؤدية إلى الملل الناتج عمّا تكوّنه من حركة تتابعية، ومن ذات القصيدة «الصعلوك» أوردُ اللازمة الثلاثية وقد شكلتْ كل واحدة منها مشهداً مصوراً متحركاً لحالة الشخصية القصيدية المتسربة إلى الأنا الشاعرة: (يفيق من الخوف ظهراً/ يفيق من الجوع ظهراً/ يفيق من الشعر ظهراً). يجسد فعل الإفاقة حركة إضائية للوعي وما يرافقها من تحديد زمني (ظهراً) وكأنها حالة لاستواء شمس الداخل الذاتية مع شمس الخارج الموضوعية، إضافة إلى توسطها ما بين الفضاءين الزماني والمكاني كناية عن نضوج اللحظة واستيقاظها في الوعي، وبذلك تتوازى المعادلة في اللازمتين الأولى والثانية، أمّا الإفاقة من الشعر فهي حالة أخرى للاوعي الواعي، أو لخافية الوعي واحتمالاتها في الكلام التي لاتلبث أن تعود إلى حالتها اليومية المترافدة مع مقصدية اللازمتين السابقتين تبعاً لما يليها من توصيف لسلوك الصعلوك بين (توسد وحذاء ونساء). أمّا في قصيدة «**آيات لامرأة تضيء**» فتأتي اللازمة خماسية منجزة خمسة مقاطع بارقة تتحرك بين الموت والوهم والحلم والتملك والضوء والانطفاء. وترتكز هذه اللازمة في متغيرها على البعد المكاني المتزامن مع (حين) والذي يبدأ بـ (السراب) متناسلاً إلى (العراء والطريق و كف الشاعر وأخيراً دمه): (حين تنطفئ امرأة في السرابْ/ ... في العراءْ/... في الطريقْ/ في كفي/ في دمي). ولا أعرف لماذا أصرّ الشاعر على فعل (تنطفئ) ولم يستبدلها ولو مرة بـ (تشتعل)؟ وربما لأن العقل الذكوري متشبث بذاكرته،

فأنا أرى أن الإضاءة كانت للشاعر فقط، والدليل تبعية ملفوظة: (امرأة) لفاعلية (الأنا) التي تُكسب هذه المرأة شيئاً من الإضاءة بعد عدة انطفاءات وموتات وصلْبٍ واحد وأكفان.. إلخ..: (أمدّ لها كفناً في المدى/ أصلبها في جذوع النخيل/ «أعلمها» لغة النهر/ «أرفعها» للقمر/ أحتسي وجهها/..) أمّا لو أردنا أن نعرف كيف ستضيء هذه المرأة بعد كل هذه المجازر، فلنا أن نقرأ فاعلية الضوء المسقطة على ما تبقى من كائن القصيدة: (ورسم دائرة من ضياء/ أرفعها للقمر/ أسكبها في مكان الوجعْ، فتضيءْ):

حين تنطفئُ امرأةٌ في دمي

أكتوي بالزمانِ الرديءْ

أكللها بالودعْ



وأسكبها في مكان الوجعْ

فتضيءْ

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (ترتيلة البدء) من (التضاريس) أو من عنوان المجموعة المخفي الثاني (**كتاب الرمل**) كما ورد في إحدى قصائده كناية عن حركة تفعيلة الرمل وعن تحولات «الرمل» كملفوظة ومكانية = الصحراء وزمانية = حركة اللحظة المكتوبة ما بين الذات الشاعرة والكلمات، فإننا سنكتشف كيف تتحرك ذاكرة الرمال كبدء يعكس هوية الشاعر «جئتُ عرافاً لهذا الرملِ» كما يعكس «استقصاء الأثر» في ذاكرة الكلمات والزمن والأساطير والمدينة والإنسان والتضاريس وعناصر الطبيعة الذاتموضوعية المتناثرة من تضاريس اللاوعي الكاتب والمتشاكلة بين (رعد ونار ونخيل وشمس ورماد وماء وتين وغراب وتنين وطين وطيور وإلخ).. تتسم هذه القصيدة بتناغم صوتي وصوري ودلالي يكثف الحياة

ابتداءً من الآن كنقطة بدء، استرجاعاً إلى نقطة الدم «قابيل وهابيل» كبدء مواز اختزنته (احتمالات السواد) التي أصبحت مع فعل (الاستقصاء) وفعل (العرافة) نصاً مصغّراً للنص الكلي كترتيلة تتفكك من احتمالات السواد بعد الممارسة الأركيولوجية في هذه الاحتمالات لتنطلق فلاشباكياً إلى زمن البدء واستقلاباته بين (قابيل) و(السبت) و(التنين) و(الغراب) و(ذي القرنين) و(مخاض الحجارة) و(النخلة الحبلى) و(عورة الطين) و(أعراس الذباب) و(الطيور الحمر = الهنود الحمر = العرب الآن) و(الرماد = العنقاء) و(جذور الماء). وناتج استقلابات هذه الزمنية ورموزها هو واقعنا الحالي في وطننا العربي لاسيما من خلال الإشارات الصريحة والضمنية لفلسطين ولأفق الانتظار المفتوح على الآتي في خاتمة (الترتيلة – القصيدة) كنقطة زمنية ممتدة تحفر في الأركيولوجيّة المعاكسة لـ (احتمالات السواد) أي: (احتمالات البياض) التي يستطيع القارئ استنتاجها من المسكوت عنه وذلك حين يقوم بالربط بين الرموز المتناثرة وشبكة سلوك (الاستقصاء) الممتد في اتجاهين: (الماضي) و(المستقبل)، وحين ينتبه إلى الصريح من الدرامية المتراكمة في خاتمة القصيدة لاسيما بين (الدم) و(الهنود الحمر) و(أبراج الفتوحات) و(الخبز الخرافي) و(شامات البياض):

يا غراباً ينبش النارَ..

يواري عورةَ الطين و أعراس الذبابْ

حيث تمتد جذور الماءِ

تمتد شرايين الطيورِ الحمرِ،

تسري مهجة الطاعونِ،

يشتدُّ المخاضْ..

يا دماً يدخل أبراج الفتوحاتِ

وصدراً يُنبت الأقمارَ والخبز الخرافيُّ

وشاماتِ البياضْ

الملفت أن القصيدة تعاملت مع الرموز الموروثة ومع الزمن كتاريخ ومع الوجدان الوطني بكثافة متسارعة أنتجت درامية فنية وقولية متوازية وإيقاعاً داخلياً وخارجياً متنامياً مما جعلها بعيدة عن المباشرة والتقريرية السائدة بين كثير من الشعراء، لاسيما حين يكتبون الهاجسَ الوطنيَّ.

(9) – تداعيات الكهف والحلم:

ما بين (عبلة) و(خولة) و(جارة الوادي) و(الشنفرى) و(**حادي العيس**) و(الرمال) تكتب **أشجان الهندي** ذاكرتها الموروثة ثم تنسل منها صوتها بين الحلمي والمسرود المتواترين بطريقة ما في مجموعة (**حروب الأهلة**)[14] المتسمة باتساع مساحة السردي على الحلمي. وهذا يدفعنا لملاحظة حركتين في القصائد:

1 – حركة التناص مع الرموز كذاكرة جعلت المسرود محاكاةً للموروث بطريقة أفقية ثيمتها التتابع بين الجمل المتوالية القاصّة لأثر الرمز بشكل استحضاري أو تضميني، إضافة إلى المألوف المتداول مثل (فاكهة مشتهاة ص 19/ من ماء عينك لن أشرب ص 27/ الركب خلف فلول الظلام ص 37/ إلخ ..).

2 – الحركة الذاتية للأنا الشاعرة المنفلتة من الحركة الأولى إلى كثافة الدلالات التي أنجزت فضاء صورياً وذلك عندما تركت الشاعرة لمخيلتها الانبلاج في الحلمي الذي تتوالى عناصره لتفترق باستبدالية تتم بين العناصر (الماء/ الريح/ النار/ الدم) كما في هذا المقطع من

(أناشيد لخيمة عبلة):

ولكنهم إذ يجيئونَ

يرتعشون كما جبهة الماء ترشقها الريح بالريح

تنداح في النار أسرارُها

ويهمي على الدم موّالها

تتوالى هاتان الحركتان في (أناشيد لخيمة عبلة) بشكل هابط وتصاعد تواترياً متوزعاً في الشكل المكتوب = (الفضاء النصي وحيزه الظاهر على الورق) بهيئة تتابعات لتفعيلة المتقارب وبحره الذي يصر على محاكاة (الطلل) كلفظة وتضمينات: (قفا نبكِ ما حط/ أيا دار عبلة/ يا حادي العيس/..). مع ملاحظتنا لظاهرة الإضافات المتلاحقة وتكرار هذه الحركة في عدة قصائد، وأمثل لذلك بـ: (وفؤادي موقَدٌ كالجمر، مطويٌ على ليل فتوحي، وجروحي وسيوفي وعتادي ص 25). أتساءل: لماذا لم تقف الصورة عند (مطوي) لأن ما أتى بعدها أصاب المقطع الشعري بالترهل نتيجة التقليدية المباشرة المكتوبة بتقريرية والحاضرة في أكثر من موضع مثل: (وإني وإياك لم نُنصفِ، ولم ننتصف، ولم نكتفِ.. بما جاد بدرُ الخيامِ به، وما قد شربناهُ من جدبهِ، ولم نحتفِ، بما قد صببناهُ في قلبه، وما قد نكأناهُ من ذنبهِ ص 37-38) ولم تخلُ المجموعة من اليومي البسيط كما في قصيدة (**الفصل**) التي يشعر فيها القارئ بحضور مستويين:

1 – مستوى الكثافة الشعرية المتوزعة هنا وهناك بهيئة صورة تشكيلية مفاجئة كما في بداية القصيدة:

عينانِ عاريتانِ من لهبِ المدائن

والطريقُ/ الطفلُ يرسم عند مفترق الخُطا

عينين في قدمينِ حافيتينِ ترتعشان.

لوحة دلالية تتبادل النسق بين عناصرها المركزية (العينين/ الخطا/ الطريق) لتولّد الأثر التشكيلي الدائر بين اللهب والمدائن والطفل والرعشة المتراكبة من عري العينين وخطوط الرسم المتشكلة مفترقاً للمكان والزمان بحاضره وذاكرته وانتظاره، حيث تتداخل الأعضاء (العينان) و(القدمان) لتنجزا سريالية تكوينية تتعرى من اللعب لترتدي - عن بعد - رعشته الحارة الباردة.

2 - مستوى الانبساط اليومي المتداخل مع متفرقات الكثافة المنتشرة هنا وهناك من المتن النصي الذي ينقلب إلى قصٍّ شعري يرتكز على أبعاد القص من حدث وشخوص وحركة فعلية وفضاء مكاني. ونرى هذه (القصيدة القصة) في (انطفاءات) و(الفصل الأخير) و(خشب).

وتختلف مقرونية اللحظة مع قصيدة (أن تتباسط والجرح) بحيث نجد تناغماً بنيوياً يدير الحركة الشعرية بين الدالات ونسقها الدلالي، متوامضاً مع المخيلة النازحة إلى الإدهاش لاسيما في بداية القصيدة التي تحوّل (الأسطورة) إلى مادة صلبة (الخزف) ثم تسحب منها جمودها لتحولها إلى مادة سائلة متحركة يدلل عليها فعل (سالت) ولا تنجز هذه العلائق حركيتها إلا بعد تحويل النهار المثنوي إلى ورد:

قطفتُ نهارينِ

سالت على الدربِ أسطورةٌ من خزفْ

وتتكرر عملية القطاف كلازمة يتبدل فيها الزمان إلى (مساءين) ثم يتبدل المقطوف إلى (سؤال) يرحل بالشاعرة إلى (النوم) المتحرك بين (كهف) و(كهف) بما في ذلك من ترابط بين اللاوعي الذاتي والمكاني

المرفود بـ (الحلم) وانتقالاته بين مشهديات السردية لـ (المدينة/ الشوك/ النوم/ النار/ القوم/ السؤال/ الراحلة/..) وهنا تبرز التداخلات بين (النوم/ الحلم/ الكهف/ النعاس) كـ (سفر) أو رحلة تكتبها القصيدة لتقف كمرتكز عند اللازمة: (أيعرفني القومُ؟) وكأنه هو السؤال الذي كان في بداية القصيدة ولم يظهر إلا بعد مسافة من الحركة باتجاه الغياب المكون من الغوص في اللا وعي الذاتي والمكاني = (النوم) وعناصره المضمرة فيه، وبعد مسافة من الزمان في هذا الغياب: (طالت أظافرُ راحلتي). وتجسد هذه الحركية المحور المركزي للقصيدة بدرامية صراعها بين الذات الشاعرة و(القوم) و(البلدة) وما فيهما من (عناكب وظلام) تتركها الشاعرة كرموز قابلة لإسقاط (الكهف الجغرافي الطبيعي) على البلدة والقوم وذلك حين يؤدي (الكهف المجازي) وظيفته الدلالية في الصور اللاحقة (آوي إلى الكهف ثانيةً) حيث تتكون احتمالات الحلم والنهار بهيئة جديدة تتراكم في السؤال المختلف الذي يغير (النوم) السابق بـ (نوم جديد) كما يستبدل (الراحلة) بـ (الحلم) ومؤشر هذا الاستبدال: (الأظافر):

وأهيلُ على مفرقِ الشمس زوبعةً،

أتباسط والجرحَ

أتشبُ أظفارَهُ في دمي

أغلغل في دفقهِ حلمي

أروّيه بالطلحِ

أزرعهُ في عظام النهار

أيعرفني النومُ؟

يعود الضوء إلى اللحظة المكتوبة متحولاً إلى مكانية وزمانية

(مفرق الشمس) تسبغ عليها الشاعرة الحركة (الزوبعة) لتستعيد الانبعاث من كل ما حملته شبكة المقول السابقة وذلك من خلال زراعة الحلم في عظام النهار.. ولو حذفت الشاعرة (أغلغل في دفقه حلمي/ أرويّه بالطلح) لكانت الحركة الشعرية للصورة أسرع، إضافة إلى أنها لن تفتقد (الحلم) إلا كملفوظة صريحة. لماذا؟ لأن الحلم مضمر بشكل أو بآخر في صورة (أزرعه في عظم النهار) ومن جهة ثانية، هو موجود في متن القصيدة كمحور تفاعلي يتحكم ببقية الوحدات النصية. وتعود الحركة إلى تنامياتها في خاتمة القصيدة لاسيما في التوظيف التحاوري للقرآن الكريم - سورة الكهف: (تقلّبني كفُّ ريح اليمين/ ويقرضني الغيمُ ذاتَ اليسار) وهي حركة فنية مضيئة تشير إلى الفضاء الحلمي المتحرك مع العنصرين الطبيعيين (الريح/ الغيم) بما فيهما من احتمالات الخصب والجراح والتغيرات الممتدة بين (الكهف - الذاكرة) = الاستفادة من سورة الكهف بتحويلية تحاورية تستبدل فيها الشاعرة (أناها) بـ (أهل الكهف) لتنجز دلالتين للكهف كما سبق وأشرنا، ولتعتمد على (النوم الطويل) المختزل (في) الممتد (إلى): (نهارين/ مسا ءين). ولا أعرف لماذا لم تتوقف القصيدة عند أحد سؤالَي النوم الأخيرين: (أيعرفني النوم)؟

(10) - اللحظة البارقة:

تتفاعل في مجموعة عبدالله الخشرمي: (**تحولات الزمن اليخضور**)[15] الحواس الصورية بأبعادها المادية كما في قصيدة (مجاعات) و(أنثى) و(شغب) و(نشوة) و(طيف) و(**فاتحة لعشتار**). وفي الأخيرة نلمح إعادة إنتاج للأسطورة تناصياً، وأيضاً، بطريقة الوعي الذكوري الذي يكرر لحظة انبعاثه من خلال الماء الأنثوي ثم تتحول سلطة الفعل إلى (أناه) لاسيما في الخاتمة (هبي) المكررة ثلاثاً. وبذلك يكون الشاعر مدركاً أن الفاتحة للرمز (عشتار) والخاتمة للرمز (تموز) المتحد مع

(الذات الشاعرة). أمّا ما بين الفاتحة والخاتمة، فتتحرك شبكة الدلالات مبتدئة بتوصيف الرمز المؤنث داخل فضاء متسع بالحياة كدلالة على فاعلية الإحياء تأتي من (الماء) و(الريح) و(السعف) و(الزجاج) و(البيدر) و(البيد) و(الوجه) و(اليدين) ثم يميل الوصف المتتابع للحركة إلى لحظة الخروج من الموت ليتمّ اتحاد عشتار وتموز (يصبحُ وجهكِ وجهي وجهَ الكائنِ والمكنون) حيث تتحول هذه الصورة إلى البعد الجوهري للكينونة ومن ثم تعود القصيدة إلى تفاصيل الجسد وأفعاله (الزندين/ الكف/ الرحم/ النطفة/ يضاجع/ تتناسل/.. إلخ) كمرتكز لا يخلو أحياناً من صور شعرية تزاوج بين معطيات الإيقاع المادي وتحولاته إلى حيز جمالي: (كان بشارة ماء الشعرِ وكان ضميرَ النارِ نداءَ الصمت/ الصفصافاتُ يلدنَ لنا نوحاً أخضر).

وتتنوع في المجموعة الأشكال الشعرية من قصيدة العمود إلى القصيدة البارقة التي تلمع فيها طاقة الشاعر بفنية تتفاوت من قصيدة إلى أخرى وذلك تبعاً للمبنى الدلالي وعلائقه التركيبية المنتجة لحالة قد تبسط توترها حيناً نتيجة الاسترسال والشرح كما في (**طفولة**) المتساردة مع (لكنها/ ثم) بشفافية القصيدة الحدثية المعتمدة على تكرار كلمة أو جملة أو صورة كمرتكز لمتابعة المقول الشعري. وقد تتوتر الحالة منتجةً كثافة مدلولية تختزل المعاش بذاتيته وموضوعيته لتترك ما لم تقله مسافةً تأويلية للقارئ كما في قصيدة (حلم) و(غواية) و(حريق) و(**انكسار**) بما في الأخيرة من نسق انعكاسي إسقاطي مختزل في الشبكة المنجَزة تقابلياً بين (البلاد – الرثاء)/ (ظِل الوهَن)، ومحور التلاقي المركزي المكثف في (الريح) حيث صوت الثارات والظلام والفعل السلبي يتراكم كأثر مقروء أو لا مقروء:

تتصببُ فينا البلادُ رثاءً

ويمعنُ في الريحِ ظلُّ الوهَنْ.

ألا تكفي هذه الصورة القصيدة للتدليل عن حالنا في الوطن العربي؟ أليست، وتبعاً لتعبيريتها، تفوق الكثير من القصائد المباشرة التقريرية التي تهتم بالثيمة الموضوعية ولا تكترث بالبعد الفني؟

ومن الحركات الجمالية في المجموعة القصيدة البارقة (**دائرة**) المبنية على ظاهرة التكوير الدلالي بين المفردات و بنيتها العمقى المنجزة للتداخل المدلولي بين العناصر الطبيعية الزمكانية: (الشمس/ الأرض/ الليل / الصبح) أو من إحدى صفات هذه العناصر كـ (الظل/ الدفء) لتتشكل القصيدة كوحدة دائرية ذات حافة نصبة مغلقة على نفسها، متحركة في **قاعها توالجياً**. وثيمة هذا التوالج هي تداخل كل عنصرين معاً **بطريقة تكاملية** تنافرية لا ضدية: (الشمس – الأرض)/ (الأرض – **الظل**)/ (**الظل** – الليل)/ (الليل – الدفء)/ (الدفء – الصبح)/ (**الصبح – الشمس**). كما تعيد هذه العناصر المثنوية ترتيب حضورها بكيفية أخرى **تجعل** من الشمس المدار الأوسع: (الدفء – الصبح – الليل) تاركةً (**الظل**) نقطة لالتقاء حركة الأرض بحركة الشمس، ولا تظهر هذه **العلائق** جليّة إلا مع الثيمة الفنية الثانية التي يتمّ من خلالها تحويل وحدات النص إلى ضمير مجسَّد بالمخاطب المؤنث (أنت) الذي تتراكم فيه تحولات الدائرة بين (الأنا – الأنت) وبين (الشمس) و(الشمس) كبداية وخاتمة مؤلفة من كلمتين: (حرير اللهب) حيث النسيج المتجدد لتشكُّلات العناصر من خلال استرجاع جزئية اللهب لعنصرها الكلي (الشمس) = (الأنت) = الامتداد في العنصر الفضائي الزمكاني و انغلاقه في (الأرض – الظِل) = (الأنا الشاعرة). وتبعاً لذائقتي رأيت في هذه القصيدة ترامزاً إيحائياً يضمر (عشتار) أكثر من قصيدة (فاتحة لعشتار).

(11) - سيرة الذات والوطن:

تتلاحق الغنائية في نصوص **غازي القصيبي** **(للشهداء)**[16] لتشابك مقولها الحياتي بمستوياته المعاشة وبمستوياته الفنية السلسة المنطلقة من الآن باتجاه الماضي والآتي ناقدة الحاضر وما يترسب فيه من احتمالات السواد المنزاحة عن الذاكرة العربية المضيئة لاسيما في قصيدة **(نحن مع السلام)** الراصدة لحركة الأحداث الوطنية والعالمية بشكل تهكمي موجّه إلى الشعب ضمن نسق تعرويٍّ خطابي يكشف عن موقع ذاتنا العربية المنهوبة في شبكة من الزيف العالمي و خرائطه (الإرهابية) المتقنعة بـ (السلام) الذي يضيع في حروبه واحتلالاته صوتنا فلا يبقى منه سوى ما أتى في قصيدة (للشهداء) المتمحورة حول رمزها (آيات) كشخصية استشهادية و كدليل على فاعلية الإنسان المؤنث في زمن خلا من الرجال و الحق و العدالة. وتنعكس هذه الحركية على طرفيَ المعادلة التناقضية (الموت/ الحياة) باتجاهين:

1 - ما وراءهما من (دومان في النور) = (البعث/ الجنة)، وهي حركة رمز القصيدة وعنوانها = (الموت الأخضر).

2 - ما قبلهما من شبكة يومية غائصة في الذل والتذلل والهوان = (الموت الأسود).

على هذه المفارقات تنتسج القصيدة ببساطة فنية منشدِة حالها وناشدة الضوء الشهيد.

وفي قصائد أخرى نرى الذات الشاعرة تنعطف إلى نفسها بين حفيدها وأمها وتحولاتها في ذاكرة اللحظة الآنيّة والاسترجاعية ذات الإيقاع الخليلي الظاهر ببناء تقليدي تكمن لعبته الفنية في العلاقة المنجزة ما بين المتداول المعاصر لمفردات الحياة كـ (الإرهاب) و(أسلحة الدمار) و(الانتحار) و(موت العرب النزاري - نسبة إلى نزار قباني) و.. إلخ..

فـتـحتْ بـابـهـا الجنـانُ.. وهـشـتْ وتـلـقـتـكِ فـاطـمُ الـزهـراءُ

وفي نسق تواتُر هذه العلاقة نلمح صوراً شعرية موزعة هنا وهناك تبتعد عن فضائها الأول لتتوجد في فضاء دلالي له حيزه الآخر المتشاكل من

ولـعـقـنـا حـذاءَ «شـارون» حـتـى صاح: «مهلاً، قطعتموني!» الحذاءُ

الوجدان والتأمل واحتمالات المزج بين الحلم و المكتوب الواقعي بكيفية تعتمد على حيز المفارقات المتضادة وحركة انزياحها كما في هذا البيت من قصيدة (**أم النخيل**):

تنتج الفنية في هذه الصورة البيتية عن الحركة بين عناصرها الرباعية (البحر – البر) كفضاءين جغرافيين للمكان الواقعي، و(**منطفئاً – مشتعلاً**) كفضاءين نفسيين لحالات سلوك الشخصية المتحركة في (**جهات** السفر) كفضاء لا مكتوب لكنه قابل للاستنتاج قرائياً، **كما هو** قابل للتمدد في أمكنة أخرى (أودية الجن/ الطوفان/ نهر الدم/ أرض المقدس/ ...). ولم تخل القصيدة من تناص إشاري تحاوري مع الموروث كرمز (النخيل) و(الطوفان) والإحالة إلى المتنبي: (هذا الذي شغل الدنيا كما شُغلا) وإلى (صلاح الدين) و(أمة القرآن). ونرى كيف يتم توظيف المفردة المعاصرة بطريقة شعرية دالّة على موقعنا في (أسطورة السلم) أو

تعملقَ القِـزمُ.. لـمـا قُـزِّمَتْ قممٌ واستُنسختْ نملةٌ في ذعرنا جملاً

في (مصادقة الذئب للحمل):

حول هذا المعاش بكل حضيضه تدور قصائد المجموعة حالمة بالنصر الذي قد يأتي بعد عودة القيم من شرف وكرامة وتوازن نفسي واجتماعي، أو بموت شريف يليق بشاعر عربي أعلن (وفاة العرب):

نزارُ! أزفُّ إليك الخبرْ

سئمتُ الحياة بعصر الرفاتِ

فهيئ° بقربكَ لي حفرةً

نعيشُ الكرامةِ تحت الحُفرْ

ضربتُ في البحرِ. حتى عدتُ منطفئاً   وغصتُ في البرِّ.. حتى عدتُ مشتعلاً

(12) - خرافة الحضرة:

في رحلته الرائية يتكاشف **سعد الحميدين** مع ذاته وواقعه مكثفاً حالاته في العنوان (**وللرماد نهاراته**)[17] المتوزع إلى أربعة عناوين (**رحلة المراحل**/ متوالية الصورة الأخرى/ قاب قرنين/ وللرماد نهاراته) التي تؤلف في النهاية ثيمة موضوعية عن حالنا كأمة مرموز إليها بـ (**ديوان العرب**) وقد تضاءل فيه ديوان الأخلاق كما تضاءل فيه الكلام الشعري (فأصبح النتاج بالمجان / شعراً يباع ويُشرى) وتنتشر هذه النشريات اليومية للحياة بين القصائد لاسيما في (قاب قرنين) وتنتشر مع أنا الشاعر في (وللرماد نهاراته) المبدوءة بالساعة كرمز زمني للذات المشرقة من رماد يتحرك في الذاكرة والآن بشكل أفعواني. أما من جهة الثيمة الفنية، فنرى كيف تشكل (**رحلة المراحل**) و(**متوالية الصورة الأخرى**) مفترقاً لرحلة سندبادية من نوع مختلف يدور فيها (الطفل) حول ذاكرته ثم يتشعب و بقفزات جملية بين الحياة الحاضرة المفقودة من حيث وجودها الطبيعي نتيجة فقدان الإنسان للإنسانية، والحاضرة بأشكال يباسها كـ (**أرض يباب**) على حد تعبير (**ت.س. إليوت**)، لتدور بين الحلم والمخيلة المشكلَين لحرف (الراء) في: (الرحلة/ الرماد/ النهار). وتقف (الراء) كرمز مؤلف من (حرف) في نقطة أركيولوجية تعادل النبش عميقاً في تلك النهارات أو الأزمنة الطالعة من رماد الذاكرة والكلام والواقع والحلم

لتقترب من (الماوراء): ما وراء: (الكون/ اللغة/ الذات/ والرمز المجسد بالراء = الرؤيا) حيث تشكل هذه العناصر شبكة رباعية تمثل جهات الرحلة مضافاً إليها الصعود إلى جهة علوية و جهة سفلية. وهذا ما ترسمه أيضاً الحركة الشكلية لتشكيلية كل من (الفراغ – ص 21/ بصمة الريح – ص 58). و تشمل الراء تنويعات الأبجدية من (الألف) إلى (الياء) حيث يتحول كل حرف إلى باب للدخول والخروج بحركة رمزية متواترة تتتابع فيها رحلة الكشف المنصهرة مع (نهر الكلمات، أبجد هوز – ص 45) وعبّر هذه البوابات المتداخلة بكيفية تشعبية يتبخر الزمان خارجاً عن طبيعته:

لا فرق فما عاد في الليل ليلٌ

ولا في النهار الطويل / القصير.. نهار،

تكورَ حال الزمان تدحرج صوب الغلال ودار..

وليعيد الشاعر أبعاد الزمان إلى مداها، يلجأ إلى الحفر في (الأفق – ص 20) لعله يجد المفقود من الموجود لكنه لا يرى ولا يسمع سوى موجودات الفراغ = (الرماد + الفراغ) وحركة اللحظات: (تتضارب اللحظات تلسعُ بعضها – ص 37)، ويلي ذلك حالة من تشكيل زماني آخر للمكان الرمزي والأنا (فيسيح الشجر العنكبوتي، رغبات تبلع الأنهار وتحبل بالنهارات، تلد اللحظة، تقفز اللحظة من لحظتها، تكبر، تكبررر، تنطوي – ص 51). لنتنبهْ كيف لا يقف الزمان في الرماد وذلك من خلال نسقية حركة اللحظة في (**رائها**) و(**متوالية صورتها الأخرى**) الداخلة في العالم المرئي معتمدة على مفردات المعاش الموجودة والقابلة للتلاشي لحظةَ تدخل الكلمات في حضرتها المصحوبة بدلالات ألفاظ صوفية تبعاً لمنطوق القصيدة: (المزامير/ الآفاق/ المجرة/ التراتيل/ سفر اليكون/ بؤرة القاع/ السحب الخضر/ الفراشات/ أضواء الرماد/ التاء/

السين/ بئر المضامين الخفية/ الأعطاف/ المفاتيح/ النون/ الدائرة/ الدروب/ سكّنْ/ نسّكْ/ نهر السكون/ نهر الكلمات/ قاب قوسين/ إلخ). وتزداد الإشارة إلى آثار هذه العلائق المتباعدة المتقاربة من خلال التحاور القرآني الموظف كفضاء إحالي يتضافر مع المكتوب متحدياً الكلام بالكلام: (تلقف ما يبدعون.. وما يأفكون.. وما يغزلون/ وما يسطرون.. لا شعر إلا الشعر - ص 28/ كأعجاز نخل يمطون أشداقهم: ترى ما يقول - ص 29/ لذة للآكلين - ص 62). ويتم الارتفاع عن اللحظة الثابتة إلى اللحظة المتحركة لإنجاز حركية التعامد داخل بنية طالت جملها حيناً وتكاثفت حيناً، حاشدة حواس الرماد في رمزه (الراء) المنفتح على (قرع الدف - ص 52) وعلى (موات في نهائي لانهائي - ص 48) بين (جناح الأزل) و(رقعة الحلم) وتداعيات (تمحو الأثر) لتفلسف العلائق وتنزح إلى (الخرافة المتصوفة) المشتقة لما ركّبتْه بشكل ترجيعي تتحرك فيه أصداء الحالة المتوالية كأثر (جُمعت أشباحُ شتى من بقاع الكون في كوب من النيكل / صورة تتلوها صورة/ لا تحرك كلمات، سكّن الحرف واقرأ، سكّن الحرف واكتبْ - ص 54).

ألا نلمح كيف تتضخم دلالات (الراء) لتغدو أشباحاً تتحرك في نقطة من المعدن تتسع لمرئيات الوجود ولامرئيات الكون؟

أليست هي محاولة لاستعادة النقطة إلى النون؟

(13) - تنويعات أولى:

(3/1) تشكيلية البياض - السواد:

تتسم شعرية محمد الدميني بانقسام لحظتها المكتوبة إلى حالتين:

1 - حالة القصيدة اليومية المتساردة بتفاصيلها التي تصبح محوراً توترياً

للنص نتيجة بعض الزحزحة في مكوناته و دلالاته كما في هذه العناوين من مجموعته (**سنابل في منحدر**)[18]: الحارس/ وصايا البارحة/ مجاسدة/ المرآة/ طمأنينة) و هذه العناوين من مجموعته (**أنقاض الغبطة**)[19]: قنوط/ الذي كان طفلاً/ المدن/ علي يراسل عروة بن الورد/ الخارطة/ كتابة نهارية عن ليل نيويورك). مثلاً، حين نقرأ قصيدة (**مقهى** - سنابل في منحدر) نتبين أن العلاقة ناتجة عن تحويل (السماء) إلى (نرد) في كف الشاعر الذي يستحضر المكونات الأخرى للمقهى (الطاولة/ النادل/ الكؤوس/ الصديق/ الشرشف الأزرق) ليقيم بينها علائق يومية لا مألوفة تخرج بالسياق إلى لحظته الإبداعية لتعبِّرعن حالة التحدي المحايثة للذات الشاعرة وعن مللها من هذا التحدي الذي أصبح مألوفاً بينها وبين عناصر النرد والزرقة وشظايا الكؤوس الدالة على فتات اللحظة المنسوجة في البنية والمتوزعة بين العناصر المادية الرمزية وبين الحركة الجوانية للشاعر الراغبة في الخروج من هذه المكونات قبل أن تحل دلالات (الغربان) كرمز للسواد و العتمة و الشؤم (أريد نرداً): (يقتلعني من هذا المقهى قبل أن يكتظ هذا الشرشف الأزرق بالغربان).

2 - حالة السريلة التي تتحدى ما هو كائن فتصوغه بعلائقها الرائية مختزلة فيه أبعاد الحضور إلى تأويل متحركة بين البياض وعناصر السواد كما في هذه **الصورة الاستفهامية** من قصيدة (**ملاك الحسرة** - سنابل في منحدر):

ولماذا تنسون

نهاركم في نهري

ودويّكم في عظامي

وحروفكم في قصيدتي

وأزرقَ ضوئكم

فوق رمادي؟

ولماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

يتخذ النسيان في النسق حركيته المضادة حينما تكون العناصر المنسية من الزمان والصوت واللغة واللون، وهي تسلسلياً: (النهار) المذاب في (النهر) بما فيهما من إيحاء لفظي وزمني يجمع حركة الدومان بعد اندغامهما في الذات الشاعرة، و(الدوي) كصوت قوي يرفع الحركة السابقة (حركة النهر) ليحولها إلى الترسب في الأعماق المرموز لها بـ (العظام)، و(الحروف) المتحركة في القصيدة، و(أزرق الضوء) بما فيه من تدليل نسقي يسترجع ذاكرة الصورة الأولى بإيقاعها اللوني (النهار) وانعكاساته على (الماء = النهر) ومن ثم انبثاق هذه الميكانيزمات من الحركة الأخيرة للمشهد (فوق رمادي) كميكانية بؤرية لترسبات الدلالات السابقة في جزئيات الأنا وصوتها الرمزي المرتد انتشارياً من اللهب المتبقي كأثر = (الرماد) إلى صوت السؤال المبدوء بالنسيان والمتتابع حتى بعد انتهاء الصورة.

ونلمح ظهوراً آخر لانفلات الحركة اليومية إلى شعريتها في قصيدة (**خلفها** – أنقاض الغبطة) التي تبدأ بحركة عادية تتبع حركة لا مكانية غير عادية (خلفها، خلف هذا الصنوبر أمشي) لترتفع التواشجات بين العالم والذات مشكّلة من الحالة الوجدانية بعداً دلالياً ناتجاً عن جمالية ازدحام الحواس بطريقة لا حسية أو إشارية (الرنين/ الماء/ الغبش) كحاجز أول مستمر في التحول في قلب الشاعر وحركة الـ (هي) (وفي القلب بعضك، عشبٌ ينفّر هذا الرنين، وماءٌ هو الوقت يقطر أغلةً، أغلةً، وغبش خدرتْ فيه كل العيون) تنبني الصورة من تداخل الأصوات كتعالق

خفي لحاسة المشهد البصرية المستمرة في الحركة مع (الوقت الماء) و(العشب/ الصنوبر)، والمستمرة في التحول إلى (غبش) حيث (المحو) والكتابة لما يترسب من صوت اللحظة الداخلي: (ولم يبق إلاك). وهذا البقاء لا يحذف عنه ما امّحى بل يؤكده كـ (أثر) يلمع في (المرايا): (هذي مراياك فيَّ) وفي صوت المرايا المسقط على الشاعر (فمهلاً عليَّ، على الصامت المنكسر). ونلمح هذا الانكسار بكيفية أخرى في قصيدة (**أول الأرض - آخر الدم/** أنقاض الغبطة) المتناصة إشارياً مع (قابيل وهابيل) وملفوظات قرآنية (طوعاً.. كرهاً) ومع اللحظة البداية واللحظة النهاية و ما بينهما من تحولات شعرية تشخّص اللغة كرارٍ ينزح بالعناصر الطبيعية (الآس/ الدالية/ الصحارى) إلى رموز تتكامل مع ملامح (الغبار/ النقطة) ومع الحدثية المتتابعة بعد (كان) المسترجعة للذاكرة الجمعية كلون للدم والسواد والقتل والظلام المبتعد عنه الشاعر إلى حركية الفراشات والضوء. تتسم هذه القصيدة باختزال الحدث وبتحويله إلى إشارات تتسربل صورتها كلغة: (كان طوعاً.. وكرهاً أن انقطعتْ **لغةٌ** عن **أصابعها**) وكعنصر طبيعي ينقلب إلى حروفه ليشكل حالة نفسية (الآس = اليأس): (كان أنْ أقفلَ الآسُ غربتهُ واغتوى هجرةً) وكعنصر تشكيلي تنتجه الوحدات الأخرى كنص درامي ينكمش في (النقطة) وينبسط منها.

(3/2) - القص في القصيدة:

في مجموعته (**خسران**)[20] يجعل الشاعر **علي الحازمي** السرد وعناصره القصصية محوراً لمشاهده اليومية التي تلمع فيها صور مشتتة في كل نص، تنبني على عنصر ينزح عن التلاحق الوصفي المسترسل في الرومانسية والمألوف المتوازي. وفي المجموعة مستوى ثان يدرك الشيمة الفنية لحركة القص في الشعر، فيكثف الحركة و يقاطعها مع الفضاء،

الكلي كعناصر ودلالات مثل هذا المقطع (**ميادين/ قصيدة رئة المدينة**):

هنالك صمت يطوّق شرق المدينةِ،

عند المساءِ..

وحين تعيد الشوارع أقدام أصحابها

من مواعيد بائسة في الشمال تظل مؤجلةً

بالميادين أنقاضُ عطرٍ، غرامٍ،

تجوس الممرات في خيبةٍ..

أو تمهد لليل معنى التساؤل في شفة تضطربْ

يتشاكل الزمان والمكان ليكونا (الشخصية) المحركة للمشهد (الميادين/ الشوارع/ الشرق/ الشمال/ المدينة/ الممرات/ الليل). أمّا البعد التوتري فهو (الصمت) المتوائي من حيز بعيد (شرق المدينة) تاركاً حركته وصوته كطوق أو حصار يلمع في جهة أخرى نتجت عن فاعلية المكان (تعيد الشوارع أقدام أصحابها) وإسقاطاته في الشبكة الجوانية كيأس وزمن مؤجل في جهة زمكانية أخرى (الشمال) لتعود إلى صوتها الصامت المتحرك كأنقاض تتشخصن مع (الخيبة) والاضطراب المتكور مع بعده الزمني (الشرق/ الليل) لتكون الحركة التمهيدية لـ (صمت آخر) وقد جسدته حركتان داخلية (معنى للتساؤل) وظاهرية (في شفة مضطربة). إذن بؤرة التسارد الشعري أنجزت حضورها من خلال (الصمت) كمكانية ذاتموضوعية للحظة من الزمان شملت يوماً متكوراً مع الموجودات.. ولا أعرف لماذا أضاف الشاعر التحديد الزماني (عند المساء) لأنه وبشكل ضمني حاضر في ملفوظة الليل. ألا توافقونني بأن الشعر اختزال للمقول واللامقول معاً؟

ولو قرأنا قصيدة (**مقعد لا يتسع للفضة**) لرأينا كيف المكان والضمائر تلعب الدور الرئيس في الحدث والسرد. حيث يتحول المقعد إلى علامة على الطريق تؤدي إلى الماء وتتناوب في داخلها الضمائر من (الغائب المثنى - هما) إلى (المتكلم المؤنث والمذكر) إلى (المتكلم الجمعي - نحن) إلى (أنا الشاعر) كراوٍ للّحظة وشارح للمشهد برومانسية سردية لم يتخلص منها إلا في القسم الأخير حيث (لازمة المكان - المقعد) تتكرر للمرة الثانية. وأعتبر هذا المقطع الأخير هو القصيدة لأنه اختزل ما جاء مشروحاً، وارتكز على فاعلية (تركيب الأثر) المتبقية في المكان من الحالة الوجدانية الواقعية الحلمية:

على مقعد في الطريق المؤدي إلى ضفة النهرِ

بعض كلام وشيء من التبغِ

ليكتمل القبح.. قبح القصيدة اللانهائي.. أسماؤنا.

نلاحظ أن الأثر المتبقي ككلام ورماد هو الذي منح المقول نسقاً شعرياً اختزل الاحتمالات المفتوحة على القراءة، طبعاً فيما لو حذفنا ما سبق هذا المقطع، ولتداعت الحركة المتجمدة من الأثر على حركتها المتحركة في فعل (يرتحلان) منتجة درامية التصاعد الفلاشباكي المتجه إلى الأعلى حيث (الومضة الأثر). وبذلك يتمّ الاكتمال، وليس بـ (القبح)!.. ليت الشاعر حذف سطره الأخير لأن القصيدة ليست قبحاً.. أليست القصيدة الجمال المفقود من الموجود؟ ولا يمكن أن تكون قبحاً مهما شاء لها (بودلير) وأنصاره.. فماذا لو محا الشاعر سطره الأخير؟ أو لو استبدل مفردة القبح بمفردة الوقت؟: (ليكتمل الوقتُ.. وقتُ القصيدةْ)؟.

(3/3) - توامضات:

(3/3/1) – بندول الأثر:

بين بارقة وصورة مشهدية وحركة قصصية يصوغ الشاعر **محمد حبيبي** يوميات المعنى وأحلام الكلمة المتوزعة في مجموعته (**انكسرتُ وحيداً**)[21]. وتنشطر الثيمة الفنية بين المألوفات اليومية ببساطة حيناً كما في القصائد القصة: (فتاة/ مرثية العصافير/ ريحانة/ حب) وبشفافية حيناً تركّز على تحويلات ملمح من العناصر إلى شبكة من الأثر لتتوامض فيها البنية الدلالية كما في القصائد (حياة/ طلقة/ وهم/ فاصلة). وتمتزج هاتان السمتان حيناً آخر كما في قصيدة (**شقراء قصية كروحي**) التي تعلو في صورةٍ حتى التوتر وتهبط في صورة أخرى حتى اليومية. تبدأ القصيدة بحركة قادمة (تجيئين) تتشكل كمحور لكيفية حضورها الفني في النسق نتيجة تعالقها مع دلالات (الموج/ الرحيل/ النقش/ المحو) المنتجة بدورها لما يصدم أفق توقعات القارئ:

تجيئينَ

يتبعكِ الموجُ في السرِّ وقتَ الرحيل

كما.. النقشُ في خاتمٍ

عتقتْه الأصابع حتى.. امّحى

ثم ترتد الحركة إلى سرد المباشرة بين الأنا والهيَ والموجودات والغناء، والحوارية المفترضة بين هذه العناصر وفضائها الزمكاني النفسي والاجتماعي من ظلام وبحر وعمرٍ وأصدقاء وخرائط. ثم، تعود البنية إلى وقعها المشابك للعلاقات في حيز جملي قصير، متسع الدلالة، يرصد أثر الحركة التي كانت (تجيئين) المتصيرة إلى (تعودين):

تعودينَ كالطيفِ

من لحظةٍ شاردةْ

ولم تفضّل القصيدة التوقف عند هذا المبنى الانخطافي لأنها استرسلت محولةً مؤنثها (فاطمة) إلى دلالة مادية، ساهمت في تفريغ الشحنة التوترية السابقة من جمالياتها لاسيما حين ركزت على النظرة الذكورية الكامنة في اللاوعي: (أفتش عنك الجيوبَ، أبعثر كلَّ الحقائبِ، كل الخرائطِ، يفجؤني سمتك القرويُّ تخبئهُ شارةُ البوصلةْ).

(3/3/2) – وجه الواقع والحلم:

تحتل الحالة الذاتية عند الشاعر **صالح الحربي** مفرداته الأساسية (الحزن/ الحب/ العشق/ الموت/ الأبواب المغلقة/ النوافذ المفتوحة/ كبرى الجرائر/ مريم كرمز لأسماء أنثوية أخرى) وتتشكل هذه المفردات في مستويين:

1 – اليومي المألوف المنثور على بياض الورق كما في أغلب قصائد (**أرى نسوة يسقين الجثث**)[22].

2 – القصيدة البارقة التي ترشق المألوف في اللامألوف منتجة يوميتها من اللحظة المقروءة المتشاكلة مع الدلالات المعتمدة على متوالية حركة العناصر كما في قصيدة (**حمالة الحطب**) من مجموعة (**أسماء وحرقة الأسئلة**)[23] المرتكزة بفنيتها الجمالية على توليدات (الرائحة) من (الشجر) وتحولات هذين الرمزين إلى (لهب/ نار/ عصفور أخضر) شكلت المتوالية العناصرية كلازمة تناسلت منها الصور الأخرى لتتركب داخل البنية الكلية بين (موت/ حياة/ انبعاث) وما بين هذه المحاور من درامية مكررة مع لازمة (اشتعلي) إلى أن تتحول وتبعاً لقول الشاعر إلى (اخمدي فلتبدأ الحياةُ من جديد) كإشارة ليس إلى المعنى الحرفي (اخمدي) بل إلى لازمته النقيضة (اشتعلي) وبذلك تتكور القصيدة على نفسها كما تتكور (الكآبة) في قصيدة (كآبة – أرى نسوة) بطريقة تناسلية مزدوجة يمثلها (وجه الشاعر) المتحول

إلى وجهين: أحدهما للحلم حيث عالم اللون واللغة وجهي يطل من نافذة الحلم) وثانيهما للواقع حيث البيت والأولاد والمحيط (ووجهي معلق على مشجب غرفة النوم ينظر للداخل والخارج من أبنائي) ونرى الوجه الأول في قصيدة (**رؤيا** – أرى نسوة) المحاورة ليوسف عليه السلام من خلال حلم الشاعر الذي تفسره له (الرؤيا) الحاضرة كضمير مؤنث غائب: قلتُ لها: إني رأيتُ ناراً تأكل الأخضر واليابسَ وطيوراً تنقر رأسي.. فصرختْ أنت العاشق). ونجد القصيدة الصورة الناتجة عن تنزيح استبدالي لعلائق مفردة بمفردة أخرى مما ينتج المقول البارق والمختصر كما في قصيدة (ناي – أرى نسوة) التي يتم فيها استبدال (الليل) بـ (الناي) و(العتمة) بـ (اللحن) ليظهر اللامقول من هذا الاشتباك = (حالة الحزن والشجن):

أهذا ليلٌ..

أم،

حنجرةُ نايٍ حزين؟

(3/3/3) – سيرة الصوت والمرآة:

يتابع **فيصل أكرم** إصداراته المهمومة بتحولاته الذاتية مع الأمكنة والتشرد والصعلكة واليوميات المصدومة بالحزن والموت والسواد الطالع من الحياة لعله يجد في بعض من نصوصه الكثيرة ما لا ينتمي للحكاية أو السرد العادي، أي ما يختزل مرايا اللامألوف وذلك حين تتحقق للبنية العلائق الشعرية الناتجة عن مفارقة الفضاء الأسود للفضاء الأبيض الذي لا ينفصل عن السيرة المتداولة لحياة الشاعر الذاتموضوعية، لكنه يحضر – هنا – بيومية تتوامض بابتعادها عن متوالية اللغة الشارحة الواصفة المشهدية، ومن ناحية ثانية باقترابها من الكلام الصوري المتلامع هنا وهناك، وأمثل لذلك بقصيدة (**ليس عن الشجرة نفسها**)[24] الموزعة إلى

خمسة مقاطع يرصد أولها مشهد الأوراق وتفاعلها مع العناصر الأخرى (الماء/ اللون/ الهواء) بحركة وصفية هادئة يكملها المقطع الثاني، لكن، بحركة تقترب من التباعد عن التوصيف حين يتحول المقول إلى حركته المتداخلة مع العناصر كـ (أنتَ) المشير إلى أي إنسان: (لا تكن قاسياً كاللون الأصفر. لقد اختارك المطر لتكون تراباً، فكن تراباً.. ولا تختر العودة للهواء مرةً أخرى) وليته توقف هنا ولم يكمل (ولا تنتحر). وترتفع دراميـة الاستبدال بين العناصر والأنت في المقطع الثالث الذي لم يستغن عن تداخلاته الرمزية بين المطر والتراب وبين العنصرين الرئيسين (الأوراق/ الريح) اللذين يتصيّران إلى (أنت) الضمير الثاني لأنا الشاعر، وبذلك نتبين أن الصورة خانت ألفتها الأولى، أي (التراب: فلتكن تراباً) وتحولت إلى ريح وأوراق:

أنت آخر الريح التي هبت

على الشجرة نفسها

لم تكن للشجرة حيلةٌ تبقي بها على الأوراق

غيرك أنت..

أنت الآن آخر ورقة هبت عليها الريح، ولم تزل

جاثمةً، مثلك والريح، على الشجرة نفسها..

وجمالية هذا المشهد لم تنتج عن الاستبدال العناصري فقط، بل عن كيفية ظهوره المتبادل في التوتر الدرامي المتحرك بين الوجود و العدم من خلال مفردة (آخِر) المتناوبة على عنصرين: (آخر الريح/ آخر ورقة) ومن خلال استبدال (الأنا) في كل عنصر حيث هي (الريح) و(الورقة) في آن معاً، وهي (الريح) التي (تُسقط) الأوراق مثلما هي (حيلة الشجر) التي (تُبقي) الأوراق. ثم تتمدد هذه الكثافة العلائقية في المقطع الرابع لتفصل

وعبر الديالوج بين (الأنا) و(الأنت) و(العناصر) محددة وظيفة كل عنصر: (ضميري الشجرة، والريح أنا، وأنا في ذمة الأوراق) ولا ينسى الشاعر (المطر) حيث لحظتها (تأخذ الأشيا، شكلها). في المقطع الخامس الذي أراه يبدأ من جملة (وتكون واحداً) وحيث أنه من الممكن أن تضاف هذه الجملة ومايليها إلى المقطع الرابع تلافياً للاستطالة والتمدد، في هذا المقطع تعود (الذات) إلى وحدتها مع العناصر لكن بتمايز يفضل (التراب) مؤقتاً ف (يتمدد في الظل) مستعيداً ببطء إشاري آثاره التي كانت في الشجرة، وهذا يعني أنه يتمدد في (ظل نفسه) دون أن يستمر ذلك طويلاً، والسبب كامن في الصورة الأخيرة: (وتكتبها الريح، وتنزل بها الأوراق، من الهواء إلى الهواء، حتى تغطيك) فالأثر المتبقي من الذات في الريح سيتمدد لتنتشر الذات في الهواء والتراب، فتغطيها الأوراق.. أي تغطي نفسها بنفسها حيث الأثر واللاأثر، الموت واللاموت، الحياة واللاحياة، والعناصر واللاعناصر.

(1-3/3/4/2) – منثورات الفراغ:

من يقرأ مجموعة **(رجل يشبهني)**[425] للشاعر **محمد الحرز** يكتشف كيف يأخذ اليومي نثريات وجوده من التفاصيل المعاشة بزمكانيتها الطبيعية والوهمية. وكيف تعبر البنية من قصصيتها إلى مشهديتها التصويرية أو التشكيلية فتتمدد في الأولى، وتختزل نفسها نوعاً ما في الثانية وفي الحالتين، تحضر العناصر السردية المحورية من شخوص وأمكنة وأزمنة وتفاصيل صغيرة يومية. وتتنوع افتتاحيات القصائد من لحظة متساردة تبدأ بحدث يحدث كما في قصيدة (**رجل يشبهني**: «يحدث – أحياناً – أن أتجاوز العتبة») أو تبدأ بحدث تمّ لكنه يكتمل، كما في قصيدة (حياة: «هكذا.. تكتنز قليلاً من المسافات في جبينك..») أو تبدأ من مقول القول كما في قصيدة (**نبض يتنصت**: «قيل لنا: إن الآباء الراحلين تباعاً، أدخلوا البيوت و الطرقات في نومنا»)، وقد

تبدأ بالتشبيه (مثل) أو بالنفي (لا شيء/ ليس) أو بمتعينٍ ما، له مجاله المكاني (البيت/ جسدي) أو بـ (سين المستقب) أو بـ (لو). وهذه التنويعات الافتتاحية تشكل البؤرة المحورية للقصيدة التي تنشر وحداتها حولها باكتفاء دلالي ذاتي لا يبتعد عن توازياته إلا في اللحظة التي يتمّ فيها إحداث المفارقة كأفق لمسار جزئيات الصورة القصيدة سواء كانت وحدة كاملة أم وحدة موزعة إلى مقاطع. وهذه الشيمة الفنية ناتجة عن إحضارها المتباعدات إلى النسق لتقوم بوظيفتها العلائقية منجزة الشعرية البسيطة. وهي إحدى ثيمات الشعر الحديث. وأمثل بالمقطع الخامس من قصيدة (**متاهات**) المتشكل كصورة استفهامية تُناغم الماء البعيد: (البحر) بحركة الفضاء المقابل (الحمامة). أما ما تحيلنا إليه الرموز فهو تلك الحرية المتحركة بين الكلمات، المرتفعة عن التعيين المادي الظاهر بـ (جسدي/ يديكِ):

لماذا يتسرب البحر من جسدي

كلما

علقتُ حمامة على يديكِ؟

ونرى أن قصيدة (كل ما أذكره) تتحايل على الذاكرة منقلبة إلى مخيلة تنسج من (الظل) كمرتكز متحولات التكون المتناغمة بين (الظل/ الضوء/ قطرة الماء/ بئر الروح/ الطيف/ الرؤيا/ الجدار/ الوقت/ الغيمة/ الباب). تعتمد القصيدة في أداء تفاعلاتها الشعرية على تشبيك هذه الوحدات الميكانيزمية داخل صورتين تشكلان القصيدة:

– أولاهما تبدأ بالنفي المتحول:

لا أذكر تماماً

متى سقط ظلي

في العتمة!

كقطرة ماء لا تتشبث إلا بعري دهشتها..

على حافة بئر غائرة في الروح

يتحول الظل من طبيعته المعهودة إلى حركة لا مألوفة تجمع لون الظل العادي: (العتمة) بلونه اللا عادي المتصير (قطرة ماء) تترك أثرها الصوتي والدلالي في فجوة عمقى هي (بئر الروح) وهنا يتحول الظل من موقعه الخارجي إلى موقعه الجواني مخلّفاً الصدى المتحول.

- أما الصورة الثانية فتبدأ بنقيض النفي لتمارس إثبات المنحى التحولي داخل البياض الصوري كصدى آخر للظل والذاكرة والمخيلة:

كل ما أذكره فيما كنت ألامسُ

الخفيف من النهار على الشرفة

انفلت هذا الظل

كطيف متشرد في الرؤيا

من ثيابهم التي يتسكع فيها حنينٌ مهملٌ

على الجدار..

.. وكما الوقت يغادر إلى غيمةٍ

تتسع لضحكة تقزز صوت صرير الباب

أو لقدم وحيدة أبداً.. لا تؤوب.

تظهر الذاكرة مشتبكة مع حاسة اللمس المتخذة لأهميتها من الملموس (الخفيف من النهار) الحاضر كمضاد للعتمة والظل حتى حين تتحول إلى شفافية الماء (قطرة) لأنه سقط في (بئر الروح كعمق معتم

بقدر ما فيه من شفافية إعتامية أو عتمة بيضاء، وكأن هذا المضاد وُظِّف ليُكمل حركة الضوء أو البياض التي آل إليها الظل ليصير (طيفاً متشرداً) في مكانية رمزية هي: (الرؤيا)، منتجاً أثيريته التي تعود إلى جسدها حين تنفلت من (ثيابهم) التي يتسكع فيها (الحنين) المستبدل بالظل الحاضر (على الجدار) كمكانية واقعية.. واشتبهتُ بالصورة اللاحقة أن تكون الأثر الآخر للظل الذي صار (وقتاً) = (زماناً) يتحرك أيضاً نحو التباعد والتحول (الغيمة) التي يكمل وصفها الشاعر بطريقة متساردة لم تخل من الحشو (صوت صرير) لأن لفظة الصرير تكفي المعنى. وأظن الشاعر أراد أن يقول الوقت صار غيمة والغيمة لا تتسع لضحكة تقزز صرير الباب ولا تتسع لقدم وحيدة مغادرة أبداً وهذا يعني أن الوقت ضاق على حركة الظل الأخيرة.. ورغم استغواري في البعيد من اللامنطوق الكامن في البنية البيضاء إلا أنني أرى ركاكة في الصياغة لم ينتبه لها الشاعر: فلو استبدل (انفلت) بـ (انفلات)، ولو وضع جملة (انفلت هذا الظل) إمّا قبل (كما) بعد حذف واو العطف منها، وإما في خاتمة القصيدة.. فقط كي تنجز حركة الانفلات أداءها الفني واللغوي دون أية خلخلة سلبية..

(3/3/4/2-2) – ثريات الحلم:

ترتكز الحركة الفنية في مجموعة (**مثل قمر على نيته**)[26] للشاعرة **سلوى خميس** على حركة السرد بتفاصيلها اليومية وجزئياتها التي تلتقي في بنية القصيدة كتلاقيات بسيطة تمزج الذاتموضوعية بالحلمي الذي يأتي كبعد للمفارقة الحاضرة بهيئة القصيدة الصورة المترابطة العناصر كما في قصيدة (**أول ما تبقى**) المازجة بين أبعاد الماء والطين والوطن وفضة السماء، والموال المعتق و الأرصفة والمدن والرايات وإلخ.. حيث توزع الشاعرة تلك الأبعاد إلى مقاطع تنتسج بمألوف مشهدي ينجز

علائقه الشعرية كخطفة ارتدادية على ما انكتب من تشكيل، كما في هذا المقطع:

ألقٌ من وجوهٍ

ضاربة ومضروبةٍ

سلاسلُ عيون لا تأتي

ولم تأفلْ

وتجيد أن تتوكأ

بوردةٍ.. من دم غاضب

يبتدئ (المقطع – الصورة) بكلام عادي.. ولا يخرج عن وصفه المباشر إلا حين تتشكل سلاسل العيون بفاعلية الفعلين (لا تأتي/ لم تأفل) ثم بمتابعة هذه الحركة مع الصورة الأخيرة المتمحورة حول (وردة من دم غاضب) وفجوتها (تتوكأ) حيث تتحول الوردة إلى عصا، والعيون إلى جسد كامل، والصورة إلى أثر ناتج عن هذه العلاقة. ماذا لو قالت الشاعرة (ألقٌ.. سلاسل عيون.. إلخ)؟

في مقطع آخر تختزل التشكلات حركتها لتجعل بين الميكانيزمات علاقة سريالية تبدأ عادية: (طين الأجساد من الماء) وتنتهي بتركيب صوري لا يستقر في مكانيته اللا مألوفة من حيث الفعل، (القابعة/ الهاربة) ومن حيث التواجد المكاني (المحار). وبذلك تكون الصورة قد جمعت العناصر (الطين/ الماء/ المحار/ الملح) في مسافة تتأرجح بين الوجود واللاوجود:

الماء وحده

طينة الأجساد

القابعة

الهاربة في محار

تنشّـف بالملح.

والقارئ للمجموعة يلمح المتفاوتات حتى في القصيدة نفسها، حيث مستوى الخاطرة الشعرية كما في هذا المقطع من قصيدة: (**لحظة ما**): (خطوة قدم تقذفني معها وأروح). وحيث الصورة البارقة كما في هذا المقطع من القصيدة نفسها: (زائغة.. أحاول جمْع حاسةٍ من أمس).

(14) – تنويعات ثانية:

هل ينتج الإيقاع الخارجي وحده شعراً؟

لأن الشعر إيقاع الطاقة الحيوية الرائية المنتجة لإيقاعاتها المتقاطعة بين المخيلة والعدم والوجود واللغة وإيحاءات الكلام المشتبكة في نسق يعلّم المجهول كيف يتجلى ويتكون ولا يتكون، فإنه، أي الشعر، يتحايث مع إيقاع نفسه، متداخلاً، متنافياً، متباطناً، متظاهراً، ومتحايلاً حتى على نفسه وذلك حين يهرب من المكتوب إلى اللامكتوب، ثم يهرب من اللامكتوب، مخلّفاً إيقاعية الأثر والفراغ والرؤيا لتتشكل تبعاً لاحتمالات لا تنتهي..

لذلك فإن تجارب سعودية وعربية تجيد الإيقاع ولا تجيد كيفية إيقاعات الأثر التي تنتج الصور الشعرية وعلائقها التشكيلية في الوحدة الكلية للنص = القصيدة. وإذا ما قرأنا هذه النماذج فسنتبين:

1 – أن صورة بيتية أو تفعيلية طاشت هنا وهناك هاربة بالمصادفة من البنية المرتكزة على التوصيف والمباشرة والنظم والخطابية والتقريرية

المنتجة لشكل واقعي تتوازى بنيته الدالية والدلالية ضمن تسلسل نسقي متآفق الفضاءات متتابع المألوفية مع الموجودات.

2 - أن هناك قصيدة تنامت بشفافية إيقاعية لم تبتعد عن سطحها إلى الاهتزازات العمقى إلا مع لمعان الطاقة المخيلتية كخلفية تنشر خيوطها ببطء، أو بتسارع، في المجال الصوري، لتتضافر مع التقنيات الفنية الأخرى بتقاطع ما، لا يبرز إلا من خلال المبنى الشعري الكلي للنص.

وتنتمي إلى هذا الشكل القصيدي - تبعاً لما توافر لي وقرأته . تجربة كل من الشعراء: (خالد بن محمد الخنين/ عبدالعزيز خوجة/ حسن أحمد الصلهبي / محمد إبراهيم يعقوب / محمد جاسم الصحيح/ وغيرهم).

ثالثاً - الشرر الأخير:

ماذا نستنتج من قراءتنا التنظيرية التطبيقية؟

نلاحظ أنني اعتمدتُ على منهجي (الفراغي) في قراءة النصوص وهو منهج يستفيد من كل التقنيات التي توصل إليها النقد الحديث بكيفية إبداعية تفكك وتركب وتؤلف أي: تبدع بطريقتها ورؤاها الناتجة عن المنهجية القابلة للقراءة التي يقترحها النص المقروء، مضيفة (الخافية) و(الواعية) لكل من (الكلمة) و(المعنى) و(النسق) كـ (إيقاع للأثر المحذوف) المنفتح على احتمالات التشكّل في برزخية الحضور والغياب، ومن رؤيا ثانية: المنفتح على محو ما تشكّل من التشكلات والاحتمالات.

ومن خلال هذه الموشورية القارئة المتكاشفة نتبيّن أن ظاهرة الحداثة في الشعر السعودي هي ذاتها في التجربة الشعرية العربية. وأهم ميزاتها:

أولاً – الاعتماد على اليومي ومفارقاته المتوازية طردياً، أو عكسياً = القصيدة اليومية: التفعيلية والنثرية.

ثانياً – الاستفادة من حركة الاستبدال الدلالي والمدلولي إسقاطياً، وإحالياً = القصيدة المترامزة.

ثالثاً – توظيف الموروث: القرآني/ الصوفي/ الأسطوري/ الشعبي/ الخرافي/ الأدبي/ .. إلخ.. توظيفاً رمزياً، تناصياً وتحاورياً.

رابعاً – الارتكاز على عناصر السرد من حدث وشخوص وزاوية رؤيا = القصيدة القصة.

خامساً – المشهدية السيناريوهاتية التصويرية بأبعادها المسرحة الجامدة والمتحركة = القصيدة المسرحة + القصيدة السينمائية.

سادساً – التشكيلية المتداخلة مع تحويلات اللون والدلالات والعناصر كوحدات صغرى تشكل المعطى الأساسي للقصيدة البارقة، والمتسربلة = القصيدة التشكيلية.

سابعاً – ندرة قصيدة الرؤيا، والقصيدة الكينونية.

ثامناً – توزيع الثيمة الموضوعية المتأرجحة بين الذات والذات الأخرى والنص إلى مستويين:

أ – الحرية بكل رموزها: (الطير/ البحر/ الفضاء/ الحلم/ الموت/ الحب/ الرمل/ اللغة/ النافذة/ الباب/ الأرض/ العروبة/ الفجر/..).

ب – التجسيد المادي للموجودات من جسد وأمكنة ووجدان.

أما ما يؤخذ على بعض النتاج الشعري فهو هذه الملاحظات:

أولاً – الجملة الطويلة التي تخفت من الحركة الدرامية للقصيدة

فتجعلها نازحة نحو الانبساط لا نحو الانزياح الكثيف الشفيف.

ثانياً - التتابع الوصفي الأفقي المبتعد عن الحركة العمودية، المنتج للواقعية و المباشرة و الخواطر .

ثالثاً - التتابع الوجداني المنتج لرومانسية مألوفة.

رابعاً - ظاهرة المستويين في النص الشعري الواحد أحدهما عادي وبسيط، وثانيهما عميق شفيف. وهذا بدوره ينتج خللاً في تركيبية الوحدة الكلية فيجعلها ترتفع حتى الإدهاش حيناً، وتنخفض حتى المباشرة حيناً.

خامساً - ظاهرة المبنى الإيقاعي المتوزعة إلى:

أ - التداخل الإيقاعي بين تفعيلتين مشتبهتين من بحرين مختلفين: مثلاً: تداخلات المتدارك والمتقارب.

ب - الخلل الإيقاعي الناتج عن تداخلات تفعيلات عدة بحور.

ج - التلاطم الإيقاعي الناتج:

1 - عن الإكثار من (الإشباع - الوقف) في القصيدة المكوّرة أو المدوّرة تفعيلياً.

2 - عن تحويل الجوازات التفعيلية في المتن القصيدي إلى تفعيلة أساسية.

3 - عن خلل في توازي المسافة الزمنية الإيقاعية طولاً وقِصراً.

أخيراً، لنقل مع صلاح فضل: **«يلاحظ أن تجاربنا الشعرية في تخليق الأشكال الفنية محدود جداً، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن نتبع فيها نموذجاً منجزاً في الآداب الأخرى، ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائماً: أن تنبت لدينا استجابة لضرورة النمو الداخلي وتلبية لحاجات الإشباع الجمالي المتفتح»**[27].

أظننا نترا ءى بأن هناك استجابة جادة لهذه الضرورة الفنية الطامحة لإيجاد حداثتها من خلال محوها للحداثة المنجَـزة بغية التجلي في مكتوبات شعرية أخرى لاتلبث أن تدخل في متاهات المحو الآخر..

أليست هذه التجليات المستغورة في متوالية المحو هي القصيدة اللانهائية.. تلك التي لن تُكتب أبداً، وستظل قيد الإنجاز طالما الكون مستمر في حداثته وإيقاعاته وغياباته المختلفة؟؟؟؟؟..

الهوامش

1) تبعاً لمقولة أحد الفلاسفة.

2) شعرنا الحديث إلى أين/ غالي شكري/ دار الشروق/ ط 1/ 1991/ ص 5.

3) جريدة الجزيرة / العدد (41) الإثنين 29 كانون الأول/ 2003/ ص (7) – فضا ءات/ علي الدميني: الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية.

4) علي الدميني/ الحداثة الشعرية في المملكة/ جريدة الجزيرة/ م.س.

5) جريدة الجزيرة/ ملف محمد العلي/ العدد 38/ ك 1/ 2003 / ص 14/ د. محمد صالح الشنطي/: (ما الذي سوف يبقى، حين تحبُّ الخيول أعنتها، و تحبُّ الحقول الخريف).

6) كتاب في جريدة/ إصدارات تشرين بالتعاون مع اليونيسكو/ الكتاب رقم (25) – شعر من الخليج/ ص (20).

7) جريدة الجزيرة/ ملف محمد العلي/ العدد (38)/ ص (7)/ (8 ك 1 – 2003).

8) هواجس في طقس الوطن/ عبد الله الصيخان/ دار الآداب/ ط 1/ 1988.

9) ماء السراب/ فوزية أبو خالد/ دار ط 1/ 1995.

10) قلق النص «محارق الحداثة»/ غالية خوجة/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط 1/ 2003 ص (304).

11) مجلة ثقافات/ العدد الخامس/ جامعة البحرين/ شتاء / 2003 صلاح فضل/ الرهان على الحقيقة الشعرية/ ص (51).

كتاب في جريدة/ م.س/ ص (13).

13) التضاريس/ كتاب النادي الأدبي الثقافي/ بلا تاريخ.

14) حروب الأهلة/ دار الآداب/ ط 1/ 1977.

15) تحولات الزمن البخضور/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / ط 1/ 1988.

16) للشهداء/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط 1/ 2002.

17) وللرماد نهاراته/ الانتشار العربي/ ط 1/ 2002.

18) سنابل في منحدر/ السراة / ط 1/ 1994.

19) أنقاض الغبطة/ دار الشروق/ ط 1/ 1989.

20) خسران/ شرقيات/ ط 1/ 2000.

21) انكسرت وحيداً/ دار الجديد/ ط 1/ 1996.

22) أرى نسوة يسقين الجثث/ دار الكنوز الأدبية/ ط 1/ 2000.

23) أسماء وحرقة الأسئلة/ دار الجديد/ ط 1/ 1996.

24) آت من الوادي/ دار الجداول/ ط 1/ 2003.

25) رجل يشبهني/ دار الكنوز الأدبية/ ط 1/ 1999.

26) مثل قمر على نيته/ دار الجديد / ط 1/ 1999.

27) مجلة ثقافات/ العدد الخامس/ شتاء 2003/ ص (52).

* * *

1/1 حديثي عن «قصيدة النثر» مرافعةٌ ضد ظاهرة قولية فسقت عن أمر الحد والشرط والجنس والنوع، مستجيبة لهاجس القضاء على فوارق الأنواع الأدبية، منغمسة إلى الأذقان في محاكاة الغير، مؤشرة بالدونية، خادعة بالمماثلة، وهي بشكلها المتداول: إبداعاً وتنظيراً ودراسة ممالأة خارجة على ضوابط الفن الشعري، وبخاصة الضابط العروضي للشعر بكل تحولاته المنضبطة، وهو الذي يوفر أدنى حد للتفريق بين الشعر والنثر العربيين، وهي بهذا الخروج تجذر إشكالية [الأجناس الأدبية] و[اللغة الشعرية] و[الإيقاع الصوتي]. لقد تضافر على فرضها الضعف والادعاء، والنفرة من التراث والتعالق مع الآخر وسهولة المرتقى. ولأنها لا تعدو العودة بالشعر إلى النثر، فإنها لا تحتمل كل هذا الركام من القول، ومع كل هذه الضآلة فقد رصدت: تاريخاً وفناً ودراسةً، عبر كتب مترجمة وأخرى مؤلفة، تعتمد التنظير تارة والتطبيق أخرى، منها ما هو قائم، ومنها ما هو حصيد يحال إلى المرحلة التاريخية. ولم نعد بحاجة إلى تكرار ماهو معروف بالضرورة. ومن ثم فلن أطيل الحديث عنها من خلال أبعادها: التاريخية والفنية إلا بقدر يسير، ولن أذيل بحثي بالمراجع والهوامش والإحالات، إذ لا يعنيني تقصي المقولات المؤيدة وما يقابلها، كما أنني لن أجيب بالتفصيل على التساؤلات التقليدية:-

متى نشأت [قصيدة النثر]؟

وأين نشأت؟

وكيف نشأت؟

وعلى يد من نشأت؟

ولماذا نشأت؟

وما شكلها؟ وما لونها؟ إذ لم تعد ك [بقرة بني إسرائيل]، إنها كلام منثور أو نثر مشعور. والمغرمون بها أغراهم احتفاء النقاد الجوف برموزها.

وفي سبيل التوطئة لن نتقصى تطور [القصيدة العربية] من السجع إلى الرجز، ومنه إلى المقطعات، فالقصيد على يد [المهلهل]، مروراً بالموشحات، والرباعيات، والثنائيات، والتشطير، والتصريع، ومجمع البحور، ومصيراً إلى [شعر التفعيلة]. وسوف لا يمتد بنا الحديث إلى ركام الجدل بين [نازك] و[النويهي] و[أنيس]، وتناوش بعضهم مع [أدونيس] و[الماغوط] و[الصائغ] و[عقل] و[الحاج] و[الحاوي] و[أبي ديب]، كما لن نوفض إلى الشعر الحر والمرسل والمطلق عند سائر الكتبة والمتشاعرين، لنصل إلى درك القرار، عندما ظهرت [قصيدة النثر] بكل تسيبها عند الحداثويين والحداثيين، وبكل تسمياتها: [النثر الشعري] و[الشعر المنثور] و[الشعر المنسرح] و[النثر المشعور] و[النثر الفني المركز] و[النثيرة] و[الشعرنة] و[الشعرية].

كما لن أتحدث عن أساطين التقليد الشكلي للغرب الذين يسمون أنفسهم بالمجددين: من شعراء كانت لهم قدمُ صدقٍ في الشعر العربي، ثم استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير، معطلين قدراتهم، ومن دهماءَ ليسوا من الشعر في شيء، ولكنهم وجدوها فرصة مواتية ليكونوا بين عشية وضحاها من الفحول، ومن نقاد شايعوا تلك الظواهر بشرط أو بدون شرط، ومن آخرين وقفوا ضدها أو تحفظوا عليها، ولن أسوق بعض ما ساقه الأنصار من حيثيات ومسوغات، وما ساقه الخصوم من مثبطات ونصوص مضحكة مبكية، ولن أقف طويلاً عند التغامض والاستحالة

وتفاهة القضايا والإيغال في الأسطرة الوثنية أو الشيوع اللغوي وقرب المأخذ وعامية التركيب، فبعض ذلك مستفيض ومشترك بين [النثيرة] و[التفعيلية] و[العمودية]. ثم إن الحوار الجاد الإيجابي المدعوم بالوثائق والنصوص والمعزز بالمرجعيات لا يكون في الغالب إلا مع من تعتقد مشروعية قضيته. وهل نثر النظم وادعاء الشعرية بهذه السهولة قضية؟.

1/2 وما أريد تقريره:- أن هذه الظاهرة ليست شعراً. ولك بعد ذلك أن تسميها ما شئت، فلا اعتراض عندي على وجودها كظاهرة أدبية، ولا على أي تسمية أخرى غير القصيد، مادامت من الكلام. إن هي إلا قول له وعليه، وإن هي - حين تتخطى السردية إلى الشعرية - إلا فتنة فرقت بين الأخ وأخيه، وضربت الفن الشعري في الصميم، وخلطت بين الشاعر والمتشاعر، وليس من مصلحة المشهد الأدبي ممارسة التزييف والتزوير. على أن في النثر روائع تفوق الشعر، وفي الأدب أمراء بيان يتطامن أمامهم الشعراء، وأين الأدعياء من [الرافعي] و[الزيات] و[أرسلان] و[طه حسين]، ولا يضير القطعة الفنية ألا تكون شعراً. والله قال عن رسوله صلى الله عليه وسلم ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له﴾. وهو القائل: [أنا أفصح العرب بيد أني من قريش]. وماذا عليهم لو أطلقوا عليها [النثيرة] كالمقامة، والخاطرة، والمثل، إذ لا اعتراض على التسمية التي لا توهم بغير الحق، ومن قلل من شأن [النثر] على حساب [الشعر] فقد وهم، ومن سمى النثر شعراً فقد وهم أيضاً. والخلاف ليس في مشروعية القول على شاكلتها، وإنما هو في تَسْمية ذلك القول شعراً. والخروج على الشرط الفني المميز للشعر عن النثر حمل النقاد المظاهرين لها على افتعال مصطلحات عائمة، كما ظهرت كتب عن [الشعرية] و[اللغة العليا] و[بنية اللغة الشعرية] و[الشعرنة] وكل هذه الاحترازات لم تحل الإشكال، ولمّا تزل الظواهر تتساقط في المشهد الأدبي كورق الخريف مصفرة يابسة تذروها الرياح. وعلى القارئ النظر المتقصي لما

كتبه [جون كوين] عن لغة الشعر في جزءيه، و[قضايا الشعرية] لـ [ياكبسون]، و[الشعرية] لـ [تودورف]، وما يقال عربياً في ذلك استلاب واضح من هذا وذاك. فقد ألف [أبو ديب] [في الشعرية]، و[أدونيس] [سياسة الشعر]، و[حسن ناظم] [مفاهيم الشعرية]، و[محمد اليوسفي] [في بنية الشعر العربي المعاصر]، و[عبدالكريم حسن] [لغة الشعر في زهرة الكيمياء]، ولكن الجميع لم يحرروا قضاياهم.

وحين طبق الناقد الفرنسي [فرديناند] نظرية التطور [الداروينية] على الأجناس الأدبية، وجدها المتسطحون ذريعة لجعل النثر شعراً، وجعل السجع فالرجز فالمقطعات فالقصيد ثم التوشيح والرباعيات والتفعيلي والنثري تطوراً طبيعياً للإبداع القولي، ولو أخذنا بمبدأ التطور [الدارويني] لعكسنا الدورة بحيث يتحول الإنسان إلى قرد، فالنظرية هنا تنعكس من التطور إلى الانحدار.

وهكذا جاءت بعض الظواهر [كالعامية] و[النثرية] و[التغامض المفتعل] والإغراق [الأسطوري] الوثني و[الخرافة] و[التقنع] البعيد التصور متجهة نحو الأسفل، بحيث لا تملك أدنى حد من المشروعية، إنها استجابة لمكيدة سعت لإجهاض الكلمة الطيبة المؤثرة، وإذا كان من الخطأ الدخول في حوار غير متكافئ، فإن من الخطأ أيضاً السكوت عن الحق.

3/1 ومما يعمق الخطيئة ويدين المنافحين عن [قصيدة النثر] التفاني في إدانة [الشعر العربي] والنيل الوقح من الشعراء بأعيانهم، ووصفهم بأقذع الأوصاف، وذلك سعي دنيء مدان لضرب الشعر العربي وإسقاط رموزه وتخلية المشهد منه للهذرمة المنثورة والرواية الماجنة بكل ما تحمله من وضر الجنس وجماليات القبح وتدنيس المقدس. والمتشايلون مع تلك الظواهر ممن يلوون ألسنتهم، يتخذون ما يفيض به المشهد النقدي من حجج واهية دولةً

بينهم، ولكيلا يخسروا الرهان، تراهم يتشايلون، ويتنافخون، ويستشهدون بالغلبة، ويعولون على الاستفاضة والوجود، ويستسلمون للواقع ليكتسب الشرعية، ويتملقون المبتدئين بالتغرير الزائف، والإعجاب الكاذب، لتكثير سوادهم، وكسب أصواتهم، وما علموا أن أكثر من في المشهد الثقافي لا يتوفرون على معرفة كافية بأصول الفن وضوابطه ومجالات التجديد فيه. والمؤلم أنهم يراهنون على قضايا ليست على شيء من الحق، ثم يجدون من يصغي إليهم، ويمكن لهم في الحضور، مختصراً الحركة الأدبية والفكرية فيما يشيعون. وإشكالية العامة أنها لا تقرأ، وإنما تركن إلى جاهزية الأقوال وفورية الأحكام، على حد: [قد قيل ما قيل]. والوجود المستفيض لأي ظاهرة ليس حجة، ولو كان الوجود حجة، لما أرسلت الرسل، ولما نهض المصلحون، ولما تمرد المغلوبون، فمجرد الوجود والاستفاضة لا يمنحان المشروعية، ولا يحولان دون المواجهة، ولا يتردد أمامهما إلا الفارغون والمواطئون وفي الأثر: [يأتي النبي ومعه الرجل ويأتي النبي ومعه الرجلان ويأتي النبي وليس معه أحد] والمذعنون طوعاً أو كرهاً لهذه الظاهرة أو لغيرها من الظواهر النكرات المستفيضة وغير المستقرة تراهم في تحول مستمر وتَخلٍّ متواصل، كلُّ يوم لهم قضية، وكل ساعة مع مذهب، تواجههم قضايا ينقض بعضها بعضاً، وهم بالتخريب المشرعن لنفسه بحق التجريب قد فوتوا على راهنهم الأدبي إمكانيةَ التأصيل والتأسيس للقضايا الأدبية. ولك - في سبيل الاطمئنان - أن تجيل نظرك في المعاش القائم من ظواهر وملل ونحل وفي المتجاوَز المُمات، لترى أنك أمام مناهج ومذاهب ومدارس وآليات، يأكل بعضها بعضاً، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، لا هم لذويها إلا الإحياء والإماتة، منذ أن أمات [نيتشه] [الإله]، وأمات البنيويون [الإنسان]، وأمات المتسرعون [النقد الأدبي] وأمات اللغويون [النحو العربي]، يتم ذلك والمشهد مليء بالسرعان الذين لا يحسنون إلا المكاء والتصدية لمن يمر بهم على جيف المبادئ، وقدر أولئك

جميعاً أن الإحياء والإماتة استجابة للغير، وليست مبادرة ولا استبداداً، ومن أنكر ما أقول فلينظر إلى المشهد الأدبي منذ [رفاعة الطهطاوي] إلى [أدونيس]، ومع الاستجابة المتكررة تستفحل التبعية، وتنعدم المبادرة والابتدار. وأي استبداد ورموز المشهد يقولون ما يود الغرب قوله.

فمن أنشأ الحداثة؟

ومن ابتدع البنيوية؟

ومن طرح النقد الثقافي؟

ومن طلع بالقصيدة النثرية؟

ومن قال بالشعرية؟

أليست تلك بضاعة غربية أتينا بها من عندهم؟

ومن ثم أين المبادرات؟

وحين لا تكون مبادرات، فلماذا الادعاء؟.

ولكيلا نوصف بالانغلاق والماضوية، نؤكد على شرعية الاستفادة وحق الاقتراض، ونرفض الانسلاخ ونستبعد براءة أي حضارة من إرث السالف والتفاعل مع المجايل. وإذ يكون الصراع أكسير الحياة وسبيل حيويتها، فإنه لا يجدي إلا مع الذين استوعبوا تراثهم، وتضلعوا من ثقافتهم، وقرؤوا الآخر، دونما انبهار أو استسلام، وصنعوا مشاريعهم الثقافية وفق حاجة الأمة. ولك - في سبيل الاعتبار - أن تتذكر سائر المذاهب السياسية والحزبية والفكرية والأدبية والنقدية وسائر الظواهر وممارسات التفجير وهتك المسكوت عنه والتحولات الشكلية والدلالية والتناحر التدميري القائم حول كل ذلك، فالفعل المتناقض لا يكون حدثاً تاريخياً له قيمته واعتباره، وبهذا الاسترجاع والتذكر تتأكد الفوضى القائمة على أشدها، وكل الخائضين في ذلك ليس لديهم إلا كلام معاد

مكرور، وأنت تسمع وتقرأ الكثير من تلك الأشياء، يتبناها مبتدئون أو متعالمون، وهم في النهاية عالة على مترجمات صحفية، يلهثون وراءها في قول غير منتظم، وعرض غير رصين، وقفز غير محكم ، والقليل المفيد ضائع في صخب المناكفات، وراهننا لا يعدم المبدعين المتألقين والنقاد المقتدرين والمجددين البارعين، غير أن الملح الأجاج أفسد العذب الفرات. والثابت بالتجربة والدليل أن جميع مشاهد الحياة لا تصلح بالفوضى، ولا يقوم أمرها بالهدم. والغلبة والاستفاضة لا يكفيان شاهداً على الحق، وفي الوقت ذاته فإن الحياة لا تحلو إلا بالجدل الأحسن وبالاختلاف المعتبر، وبالآراء المتباينة، وبتنوع المشارب، وبتعدد الاهتمامات، في ظل ضوابط وحدود يعرفها المفكرون المؤصلون والعلماء المتمكنون.

ولكن: أين المشهد الثقافي المعاش من احترام النظام واستصحاب ضوابط الجدل والقبول بالتعددية الإيجابية؟.

1/4 على أن الفن عامة، وفن القول على وجه الخصوص في إطار التوافق أو الاختلاف يجب أن يكون استجابة لذائقة أمة لها لغتها وفنها وطبيعتها وعراقة ذلك كله. وليس شيء من ذلك يأتي مفروضاً من الخارج، وما يصلح لأمة لا يصلح لأخرى. والضعف والتخلف العارضان لهذه الأمة وأشيائها لا يستدعيان تكسير الثوابت، ولا يشرِّعان اللحاق بالآخر، دون وعي للطبيعة القائمة، ودون استصحاب للمطالب الملحة، وإنما يستدعيان مراجعة النفس، ونقد الذات، والتبصر بالأمر، وتفويضه إلى أولي الأبصار من أساطين العلم والنقد والفن من ذوي الخبرة والتخصص والموهبة. وفي وجوه القول والإبداع لابد من التأصيل المعرفي، واستصحاب الشرط الفني المحقق لتمايز الأجناس الأدبية. وليس ذلك من تكريس الأصولية في الأدب، وليس هو من التعصب للتجنيس ورفض وحدة الفن، وإنما هو تحرير للهوية، وحماية للخصوصية، ومحافظة على الندية والتكافؤ، وما تميزت

حضارة إلا بهويتها وخصوصيتها. وضوابط الفن وقيوده المرفوضة من أدعياء التجديد لا تثبطان إلا الذين لا يملكون موهبة ولا ذائقة ولا معرفة، وفي هذا السياق لابد من [الأنموذج] الذي يتحدى ولا يقيِّد، ويعلم ولا ينمط. والأنموذج المنشود يتراءاه الشاعر المبتدئ، كي يمارسَ معه الاحتذاء ابتداء، ثم التحدي عندما يشتد الساعد. إنه الرقم القياسي، يظل رقماً قياسياً حتى يأتي من يحطمهُ بالأفضل. يكون الرقم القياسي من الأعمال الإبداعية، ويكون من الأناسي المبدعين، ويبقى مضماراً يلز فيه الشعراء والروائيون والقصاص والمسرحيون وسائر المبدعين، حتى إذا ضاق عن لززهم بحثوا عن مضامير أخرى، وهكذا يكون التجديد.

فهل يستطيع أناسيُّ [القصيدة النثرية] تحطيم أناسيِّ القصائد العمودية أو التفعيلية على الأقل؟ وهل تستطيع [القصيدةُ النثريةُ] تحطيمَ القصائد العمودية بوصف عيونها أنموذجاً للاحتذاء والإحتكام والتحدي؟. لقد خبت نار المذاهب التي أوقدها الغربيون استجابة لحاجاتهم القائمة، وتلقينا هوامدها ننفخ في رمادها لكي نوقدها من جديد، ولمّا لم يكن فيها جذوة ولا قبس، تطاير رمادها ليزكم الأنوف، ويعشي العيون. وعلى الذين يجادلون عن [القصيدة النثرية] أن يأتوا ببرهان توثيقي، ليضعوا النص المنثور إزاء النص الشعري المحكم ، مثلما تتنافس ملكات الجمال أمام المحكمين، ومثلما تنتصب اللوحات الفنية بين أيدي نقاد الفن التشكيلي. وسلبيات مشاهدنا أننا في معمعة المنازلات لا نتجاوز مرحلة التهريج، وكأننا الشاهد الذي لم ير ولم يسمع. لقد قامت معارك فكرية، وشب صراع أدبي خلّف لنا رؤى ومعارف، وكان المصطرعون أهلاً لذلك، وإن اختلفنا معهم في الوجهة أو التصور. فأين نقاد الراهن من [طه حسين] و[الرافعي] و[زكي مبارك] و[مندور] و[العقاد] و[عبود] في الثلاثينات، وأين المتذيلون للحداثة من أساطينها الذين أضلهم سامري [الحداثوية] في الثمانينات؟ فهل أحد يبلغ شأو [أدونيس] أو [عصفور]

أو [أبي ديب]؟ وأين روائيو [الثلاثينات] المتهتكون المنحرفون العابثون من [نجيب محفوظ] و[يوسف إدريس] و[يحيى حقي] و[محمد عبدالحليم عبدالله]؟ وأين شعراء النثر المنطفئ من [السياب] و[البياتي] و[الجواهري] و[القباني] و[أمل دنقل] و[درويش]؟ وأين مثقفو السماع من [أركون] و[حنفي] و[الجابري] و[محمود]؟ أولئك أساطين لم يوفق بعضهم للحق، ولكنهم ملكوا ناصية الفن والفكر والنقد، إنهم أعلام المشاهد فأين المغثين منهم؟.

2/1 وتلافياً للتلاسن المسف حول [قصيدة النثر] سنحاول التركيز على الشكل العروضي دون البناء اللغوي، ودون البعد الدلالي، أملاً في تحديد مجال التنازع، فلسنا مختلفين حول اللغة ولا حول المضمون وإنما الاختلاف حول تسمية الأشياء بغير أسمائها، ولو امتد الحديث إلى كل إشكالياتها لبعدت علينا الشقة، وتشعبت بنا السبل. واعتراضنا على تلك الظاهرة لا يمس المضمون، ولا يمتد إلى اللغة، ولا إلى الأسلوب، ولا إلى إمكانيات كتبتها الذاتية. إذ «النثرية» قولٌ له وعليه، والاعتراض على الشكل المفارق للشعر المستصحب لاسمه المستخف بالعمودية، والوقوف في وجه [النثرية] وقوف شكلي وحسب، لا يطال عقيدة المبدع والناقد، ولا أخلاقياتهما، نسوق هذه التحفظات، ونكررها، لكيلا نوصف بالمزايدة الرخيصة التي اعتاد البعض التعويل عليها. والاختلاف حول الشكل اختلاف حول فساد الذوائق وإفساد التراث.

ولسنا بحاجة إلى تأكيد مشروعية التجديد والتحويل إذ لا قيمة للحياة بدونهما، ولكن التجديد لا يكون بالمحاكاة، ولا يكون بدون ضوابط، ولا يكون إلى الأدنى، والتحول لا يطال الثوابت، والذين لا يجيدون إلا التقليد، لا يسألون عن مشروعية الوافد وأهليته، ولا يتعرفون على جذوره الفلسفية، وإنما يفضلون الدخول في عباءات الآخرين غير

عابثين بما يترتب على ذلك من إلغاء متعمد للذات، كما أنه ليس من التجديد الانبراء للدفاع عن الرؤى والآراء والمذاهب التي لم تخلق في البلاد، وليس من التجديد ترويج بضاعة الآخر، ومثل هذا الفعل لا يخرج الأدعياء عن القول المعاد الذي يجترونه ولا يحسنون تمثله، والأدهى والأمر أن يكون التعالق مع متعالقين والمحاكاة لمحاكين. والذين يقرؤون ما كتب عن [قصيدة النثر] وما ترجم عنها يندهشون، لا لأن ما قيل مدهش، وإنما هو لقلة بضاعتهم وجدة معرفتهم، ومن ثم يحسون بالدونية، ولو أنهم قرؤوا [قصيدة النثر] بثقة وعزة، لكان لهم موقف آخر، ولكنهم أضاعوا الجهد والمال والوقت في قيل وقال، وما استطاع أحد منهم تحرير شيء من الظواهر التي تلقوها ولم يصبروا عليها، لأنهم يتلقونها ابتداء، ثم لا تكون معرفة للجذور ولا للمآلات، حتى لقد ضاق النثريون من تجاوزات المتشاعرين، وعلى المتقصي قراءة التحفظات والتراجعات التي صار إليها كبراء القوم من الشعراء النقاد، بعد أن غمرهم المتشاعرون، وضاعوا في زحمة الأدعياء، والنقد المعوّل عليه غمر بآليات وأفكار ومفاهيم غامضة وغير محددة، فوقع في عتمة الإغراب وأصبح إشكالية في ذاته.

وبصيص التفاؤل في الطائفة المنصورة من النقاد الذين ألحوا في التساؤل، وأمعنوا في استشراف المستقبل، وتمنعوا بعض التمنع، لكن البعض من أولئك لم يشأ المجاهرة بالحق، خوفاً أو مداهنة أو قلة بضاعة. والأقلون هم الغرباء الذين خلعوا رداء التبعية وصدعوا بالحق، وبه يعدلون، وقالوا لإخوانهم الذين زينوا لهم التقاط ما تساقط من أوراق خريف الحضارة المادية: [لا تتخذوا بطانة من دونكم]. [ولا تركنوا إلى الذين ظلموا].

واتخاذ البطانة والركون لا يكون في العقائد وحدها، وإنما يكون في سائر وجوه الحياة، حتى الأزياء وسائر الظواهر الأدبية والفكرية والفنية.

ذلك أن الإسلام يحرص على امتياز المسلمين عن غيرهم في سائر شؤون الحياة، وليست كل مخالفة أو موافقة مخرجة من الملة، وليست كل مستجدات العصر مرفوضة، بل كل ما عند الآخر من حق فإنما هو ضالة المؤمن وهو أحق به.

ولما لم يستحب المستغربون لدعوات التحذير، خاض الناصحون المؤثرون للحق غمار المشهد النقدي مدججين بسلاح المعرفة، يتذوقون الأشياء بألسنتهم فيفرقون بين المستساغ والمستبشع، ويحددون آراءهم بمحض اختيارهم، يقولون كلمتهم بشجاعة، ولا يخشون بقناعاتهم لوم اللائمين، ولا شماتة الشامتين، ولا سخرية الساخرين. لا يهابون الغربة، ولا يميلون إلى الاغتراب، يتمتعون بثقة التمكن، ويتكئون على دقة الملاحظة، ودقيق الرصد، وتقصي المستجد، يستمعون كلام الآخر، ويأخذون بأحسنه، يرفضون تأهيل الغرباء وتغريب الآهلين، يبتدرون القضايا، ويفرون كما يفري غيرهم، ويستلون من ركام الطواريء ما هم بحاجة إليه، ولا يدفعون ثمنه من ثوابتهم، لا يذوبون ولا ينغلقون، بل يتخذون بين ذلك قواما نسأل الله أن نكون منهم. والمشهد الثقافي بحاجة إلى هذه النوعية، لإقالة العثرة، وتخليص المشهد من التبعية الغربية المقيتة، وهي تبعية مستشرية، بحيث لا نسمع ولا نرى إلا ما يقوله أساطين الفكر والأدب في الغرب، وما يتلقفه المتصعلكون والمتسكعون والمتصابون ممن يتباهون بتداول المصطلحات المترجمة أو المعربة أو المنقولة، دونما قدرة على الفهم الصحيح، فضلاً عن كيفية الاستعمال، ولما يحقق أحد من أولئك أدنى حد من النجاح منذ الطهطاوي إلى أدعياء التنوير. وماذا جنت الأمة من الظلاميين؟ وهل في وضع الأمة اليوم ما يسر؟ لقد آن لنا أن نتحرف لخطاب نقدي جديد نبتدره، ولا يمليه متسلط، ونرضاه، ولا نكره عليه.

2/2 وفي هذا الإطار الذي لا نود الإيغال فيه تتبدى لنا سياقات متعددة للقصيدة من خلال أبعادها: الشكلية واللغوية والدلالية والتصويرية، وهي سياقات مهمة لمن أراد إحكام قبضته على أي ظاهرة ناشزة أو منسجمة، غير أننا لا نريد تقصيها، ومن أراد الوقوف على فيوض الحديث، فليقرأ كتاب [قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا] لـ [لوزان بيرنار] في ترجمتها الكاملة في مجلدين ضخمين ترجمة [راوية صادق] ومراجعة رفعت سلامة، دون التعويل على الترجمة المبتسرة بقلم د/ زهير مجيد مغامس التي يراها البعض جماع القول لهذه الظاهرة الشكلية، وهي ترجمة ابتسارية لا تزيد صفحاتها عن الثلاثمائة، فيما بلغت الترجمة الكاملة ألفاً ومأتين وخمسين صفحة، واستكمالاً لتاريخية الظاهرة وفنيتها عربياً يمكن الرجوع إلى كتاب [في البنية الإيقاعية للشعر العربي] للدكتور [كمال أبو ديب]. وكتاب [نقض أصول الشعر الحر] لـ [إسماعيل جبرائيل العيسى]. وكتاب [النثيرة والقصيدة المضادة] لـ [محمد ياسر شرف]. وكتاب [قصيدة النثر الشعرية] لـ [أحمد بزون]. وكتاب [قضايا الإبداع في قصيدة النثر] وكتاب [الحداثة في الشعر العربي المعاصر] للدكتور [محمد حمود]. ولآخرين عرضوا لها في سياق دراساتهم للظواهر الحديثة، إضافة إلى أعداد مجلة [شعر] ومجلة [تحولات] وما أفاض به الكتاب والمبدعون فيهما، حيث كان لهم قصب السبق المريب في هذه المضامير التي استزلت المتسطحين. فكل هؤلاء لهم وعليهم، فلسنا مع الشر المحض أو الخير المحض، ولكننا مع الحكم القائم على التغليب، وعلى المتابع تفهم الفرق البين بين ما يقال تنظيراً، وما يكتب بدعوى الإبداع، والربط بينهما، فذلك يسقط الادعاء. ومن تعقب تلك الأطروحات، وقف على حجم التغرير باسم التنظير، وفداحة التخريب باسم التجريب. والقارئ الواعي تفجعه الفجوة بين المتداول: تنظيراً والمقول إبداعاً. إذ إن التنظير الباذخ يخذله الشاهد الخداج، ولو أن النقاد كافة

والمحتفين بالنثرية على وجه الخصوص انطلقوا من النص بوصفه وثيقة البراءة أو الإدانة لتقلصت تلك الظاهرة، وسقطت من أعين المغرمين، ولكن ضجة التمجيد جاءت في غياب دمامة الجسد وتشوهاته، والنصوص التي أحيطت بهالات الثناء والتمجيد، وقيل عنها ما لم يُقل عن عيون الشعر، لا يجد فيها المتابعون بناءً لغوياً مثيراً، ولا بناءً شكلياً مطرباً، ولا معنى جميلاً مبتكراً، ولا براعة في الأداء أو التصوير. والشعر له لغته الانزياحية المتعالية، كما تحدث عنها غير واحد من النقاد، وله نبضه وكثرة مائه كما يقول [الجاحظ].

2/3 وابتداء سنكتفي بإجهاض المصطلح ، من خلال تناقضه مع نفسه، [فالقصيد] غيرُ [النثر] تماماً، مثلما أنَّ المشيَ غيرُ الرقص. ولأن الشعرَ إنشادٌ وتَغَنٍّ ، فلابد له من ضابط إيقاعيٍّ ذي نظامٍ دقيقٍ، يتجاوز النثر إلى النظم. ولا يكون بالحتم خليلياً، ولا يلتزم بما التزم به الشعراء، المهم أن يكون غير السرد، فالشعراء من [ابن حذام] إلى [امرئ القيس] هدوا إلى الشعر كما هدي الطفل إلى ثدي أمه، وكما هدي الحمام إلى السجع، لم يسبقهم ناقد ينظر، وإنما كمنت فيهم فطرة الله الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى، وإذا كان الطفل يفرق بين الجمرة والتمرة، فإن العاقل الرشيد يفرق بين فنون القول في اللغة والإيقاع والجرس، ولا يمكن أن تختلط عنده الأصوات، وليس بحاجة إلى استدعاء [الخليل] وضوابطه، فالفطر السليمة تنطق بالحق، مثلما نطق مشركو قريش عند سماعهم إلى القرآن.

وإذ يكون القصيد نظماً لما انتثر من الكلام، فإن النثر والنثار حل شكلي لما تم نظمه، وتركيبة المصطلح ساذجة بلهاء، لتناقضها البدهي، ولايسوّغها إلا صيحات العبث والتمرد، ولا عبرة بما يؤثر عن وصف النثر الجميل بالشعر في التراث العربي، فذلك من المبالغة في وصف التأثير،

وليس مسوغاً لإلحاق النثر بالشعر، والبلاغيون لا يلحقون المشبه بالمشبه به ولا المستعار له بالمستعار منه. وما نقل عن [حسان بن ثابت] - رضي الله عنه - من قول عندما سمع ابنه يقول كلاماً ليس موزوناً ولا مقفى، وإنما فيه إيقاع وجرس، حيث أقسم على شاعريته، أو ماقاله [ابن سينا] على ما أذكر عن «القول الشعري» فكل ذلك له تأويله وتبريره، وهو من مبالغات الثناء، أو من باب التوافق في التأثير والإطراب، لا من باب التجانس الشكلي، ولأن ميزة الشعر المبالغة والتأثير فقد قيل عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - إنه شاعر، ومن عولّ على الرؤية الجاهلية، وقع في المحذور، كما أن النثر في الأعم الأغلب حديث العقل والفكر، والشعر في الأعم الأغلب حديث القلب والعاطفة. يميل النثر إلى التأمل والنفعية، ويجنح الشعر إلى الإطراب والإمتاع، وحين ينهض أحدهما بجانب من مهمة الآخر يوصف به لا من باب التحقق، ولكن من باب التشابه، وعلى هذا يشبَّه الشجاع بالأسد والكريم بالمطر، ولا يكون أحدهما كما المشبه به، فالشجاع لا يرضى أن يتحول إلى أسد يمشي على أربع. والمشركون من قبل أولئك وصفوا الرسول بالشاعرية لتأثيره، وهو لم يقل شعراً، والله لم يعلمه الشعر وما ينبغي له. والكلام البليغ المؤثر بتوقيعه يوصف بالشعرية بالنظر إلى تأثيره، مثلما يوصف وجه الحسناء بالقمر وجسمها بالقضيب، ثم لا يكون وجهها قمراً ولا يكون جسمها قضيباً، ولو كان وجهها كالقمر وجسمها كالقضيب حقيقة لقبحت، ومن شاء أن يؤمن فلينظر إلى القضيب أو الكثيبْ، هل يرى فيهما جمالاً أنثوياً؟ وما سوغ شيء من ذلك إلا المجاز. والانطلاق من كلام الإعجاب إلى التأسيس المصطلحي والأداء بقصد الشعرية ضرب في فجاج الوهم والادعاء. والقرآن الكريم تحدث عن الشعراء، وكان إلى جانبهم سجع الكهان، وهو أقرب إلى الشعر مما يتداوله النثريون المعاصرون، ولم يسم السجع شعراً، مع أنه موقع مطرب

مفيد، وفيه نفس إبداعي وصنعة بديعية.

والفنُّ أيُّ فنٍّ، سواءً أكان: قولياً أو حركياً أو عملياً لابُدَّ له من ضابطٍ وشرطٍ، يفصلانه عما ليسَ بفن، ويكشفان الادعاء، ولهذا قيل: [الشعر صعبٌ وطويلٌ سلمه]. ولا أظنُّ عاقلاً رشيداً يَزِنُ الأمورَ ويقدِّرُها قَدْرَها يجهلُ الفوارقَ بين الأشياء، فشرطُ الشَّيءِ محققٌ لذاته، ولا يمكنُ تَحقُّقُ الأشياءِ إلا بشرطها الفطريِّ أو الوضعي. والناس تلقوا الشعر منذ [ابن حذام] على هذه الشاكلة، ولو أن ذوائقهم وحاجاتهم ومبادراتهم هي التي فرضت التغيير لما كان في ذلك من بأس، ولكن هذا الشكل النشز المصادم للذوائق والمخالف للشكل العربي منظور فيه إلى الشكل الغربي والرؤية الغربية والذوائق الغربية.

وإشكالية [قصيدة النثر] أنها تأتي في سياق تنازلات موجعة وتخريب متعمد للفن وتمييع لضوابطه، والعيشون في مدينة الفن يسري عبثهم على مهل حتى يأتي على كل شيء، وهاجس القضاء على الفوارق بين فنون القول همٌّ يساور المحتفين بالطوارئ، حتى لقد عمد الحداثيون إلى مصطلح «الكتابة» لإسقاط المسميات، وإلغاء أنواع الفنون القولية، ومن بعد هذا سمعنا بتفجير اللغة وتفجير الرواية، وميتات لكل مصطلح قائم بحجة إغناء البدائل، وما عدنا نفرق بين الكتابة والإبداع، حتى لقد همَّ بالشاعرية والإبداع الروائي من لا يقدر على شيء من ذلك، وأصبحنا نقرأ القول ثم نسأل: أشعر هذا أم نثر، ونقرأ النثر بوصفه إبداعاً روائياً أو قصصياً فلا نجد فيه ما يفرق بين المقالة والقصة أو بين القصة والرواية أو بين السيرة الذاتية والرواية. ويسؤالنا المشروع والمحق يحكم علينا بالتسطح والسذاجة، بحجة أننا لا نثمن التحولات، ولا نقدر المتغيرات، وأنهر الصحف تفيض بالقول ونقيضه. وتلك موجة من التحولات غير الواعية وغير المسددة للقضاء على شروط الفن، وما عرف المتمردون أن

العرب المحترمون للشرط الفني يبيحون للشاعر ضرورات نحوية وصرفية تحميه من المساس بالشرط الفني، وكأن تجاوز الشرط النحوي والصرفي أخفُّ عندهم من تجاوز الشرط الفني. والعروضيون لم يبتكروا شيئاً من عند أنفسهم، إنهم يصفون ظاهر الشعر، ثم يجعلون ذلك شرطاً، والشعر فن، والفن موهبة، والموهبة لا يعجزها الضابط والشرط والسمة، ومن توفر على الموهبة والثقافة والتجربة والموقف أتى بالإبداع على شاكلته التي هدي إليها عمالقة الشعر العربي.

ولأن الشعر فنٌّ قوليٌّ مغايرٌ للكلامِ السردي، كان لابد أنْ يَسْتكملَ سمةَ الغَيريَّة، والذين شايعوا الدَّعْوة إلى النثرية غَفَلوا عن أشياءَ كثيرةٍ، ما كان لها أن تغيبَ عن مِثْلِهم، وهي أن الشِّعْر ذو ارتباطٍ وثيقٍ بالأمة التي أنتجته، إذ هو سمةٌ فطريَّةٌ، واستجابةٌ غريزيةٌ، ولكل أمة فنها، ولا يجوز السطو على الغرائز والفطر السليمة، لتكون كما هي عند الآخرين. والفنون القولية والفعلية استجابات عفوية تبقى مع غياب العلم والتحضر، ولا يزيدها العلم والتحضر إلا صقلاً وشيوعاً وانضباطاً. أليست لكل أمة رقصاتها، ولكل أمة موسيقاها، ولا يمكن لرقصة أن تلغي غيرها، ولا للحن أن يلغي غيره، فالفن يتعدد بتعدد الأمم والحضارات، والعلم يتوحد مع تعدد الأمم والحضارات، والناس يتفاضلون في العلم ويمتاز بعضهم عن بعض بالفن، فالفن مصدر الخصوصية، والعلم مصدر التفوق.

2/4 والفطرةُ والغريزةُ ثبوتيتان، والتحوُّلُ والتَغييرُ لايعتريان مثلَ ذلك. وإشكاليةُ الشّعرِ ستظلُّ قائمةً، وبخاصةٍ حين يمتدُّ التغييرُ والتحولُ إلى ثوابته. ومن ثوابته الإيقاع بمستويبه: الداخليِّ والخارجيِّ واللغة الشعرية. وقد دَرَجَ كثيرٌ من النقاد على الفصل بين الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية، أو بالشكل التفعيلي والقافية، كما ترسم له نازك

الملائكة، والموسيقى الداخلية المتمثِّلة بأشياءٍ كثيرة: كالتقفية الجُمَليَّة والتوازي الموفر لإيقاع الجملة، وقصَرِ الجُملِ وتساويها وتشابه حروفها وحركاتها ومخارجها، وهو المعروف بعلاقات الأصوات، بحيث يوصف ذلك [بالجرس] أو [بالإيقاع] الرتيب، وقد تعارف عليه دعاة التجديد تخوفاً من استنزاف الطاقة الموسيقية للكلمة، على أن لكل صوت طاقة موسيقية، والكلمة حروف والحروف أصوات، فلها من خلال ذلك طاقاتها.

وإذ لا نرى بأساً من التحرف الواعي للتجديد في الوزن والقافية والصورة، فإنَّنا لا نغفل أهميةَ التوازنِ في ذلك واستصحابَ الفوارقِ بين أنواعِ الفنون القولية.

إذ لا يمكن الرسمُ بلا ألوانٍ وريشةٍ.

ولا يمكن النحتُ بلا أدواتٍ حادةٍ وآليات قادرةٍ على الحَفْرِ.

ولا يمكن الرقصُ بلا حركاتٍ موقَّعةٍ.

ولا يمكن العزف بدون آلات.

ولا يمكن التغني بدون أصوات ذات أمداء زمانية، ودعوى تحطيم القوانين السابقة والتعويض عنها بقوانين جديدة لا يمكن القبول بها، ما لم يتحقق الانتقال من الفاضل إلى الأفضل. لقد رصد القراء تجويد التغني بالقرآن الكريم، وأخرجوا لنا [علم التجويد]، واكتشف العلماء ضوابط الشعر عند العرب فحرروها بأوزان الشعر والأعاريض والأضرب والقوافي وأنواعها، وأخرجوا لنا [عروض الشعر]، وفعل مثل ذلك الموسيقيون فأخرجوا لنا [نوتات الموسيقى]. ونجد ذلك الضبط في فن النحت والرسم وعند مصممي الأزياء، ونجده في فنون عملية كثيرة، كفن الطبخ والقيادة وغيرها، وليس هناك فن أو علم أو عمل إلا وله ضوابطه وشروطه. فما شروط [قصيدة النثر] وما مرجعية الاحتكام والرد عند الاختلاف؟ وكل طائفة أتقنت علمها بقواعده وضوابطه وأصوله، كالفقهاء والمحدثين

والمفسرين والفلاسفة واللغويين والبلاغيين وعلماء التربية والمؤرخين وسائر العلماء، ولكل علم أصوله وقواعده، فالنحو والصرف والبلاغة لا تعرف إلا بقواعدها وشواهدها وأمثلتها المتعارف عليها حتى قيل: الشاهد يثبت القاعدة والمثال يقربها، ومن ثم فليس من التجديد في شيء نسفُ قواعد الشعر وضوابطه دون بدائل أدق وأجمل. وهل من المعقول نسف قواعد أيِّ علم وأصوله والإبقاء عليه؟ والله قد أعطى كل شيء خلقه ثم هدى. وإشكالية التجديد ودعوى التنوير أن العابثين في ظل هذه الدعاوى لا يملكون القدرة على التحقق من الثابت والمتحول، ولا يفرقون بين الحرية المنضبطة والفوضوية الطائشة، ولا يحررون متطلبات الهوية والانتماء قبل التحرف للتغيير، ولا يعرفون أن هناك حضارة وضعية وأخرى إلآهية، وأن هناك رداً إلى الله والرسول أو رداً إلى ما تواضعت عليه طائفة من البشر. الشرط الأهم أن تعلن عن مصدرية مشروعك وانتمائه، ثم تجالد وتجاهد على محظوره ومباحه، والمخيف أن التنويريين والحداثيين والعقلانيين يمارسون الهدم، ولا يحسنون البناء، ويقترفون المسخ والذوبان في الآخر دون ثمن يخربون باسم التجريب. والقول في الشعر العربي يرجع به إلى ثوابته ومسلماته، ولا يرجع به إلى مسلمات الغرب والمترجم من شعرهم. والغربيون أنفسهم يختلفون حول مفهوم الشعر عندهم، وليس هناك غضاضة في الاختلاف حول مفردات الحضارة، وإنما الغضاضة والبأس في نفي هذه المفردات لإحلال مفردات حضارة أخرى، والراشدون من كل الأطراف يستصحبون ما لا تقوم الظاهرة إلا به، ولو نظرنا إلى اختلاف علمين غربيين هما [ورد زورث] و[كولردج] حول طبيعة الشعر، لأدركنا حصافة الرأي وبعد النظر. فـ [زورث] يرى أن لغة الشعر والنثر واحدة والفارق بينهما الوزن والقافية، فيم يرى [كولردج] أن الوزن والقافية ثانويان وأن الفارق في اللغة، ومن هنا نشأت ظاهرة [الشعرية] وهي إن صلحت للغرب قد لا تصلح بالضرورة للعرب. والذين يتهافتون على

التغيير دونَ وعْيٍ بضوابطه، يُعرِّضون المثمنات الحضاريةَ للضياع، وهذا ماحصل للشعر العربي حين نَسفت أهم سماته، ولم يوت بما هو خير. ثم إن العدول إلى النثرية ليس من التجديد، إذ هو تقليد خاطئ للغرب بوصف الترجمة للشعر الغربي شعراً، وهو ما لم يقل به أحد، والتقليد غير التجديد. وهل أحدٌ ينكر قيم الشعر العربي الحضارية والفنية واللغوية عبر ألف وخمسمائة عام أو تزيد؟ إذ كان [امرؤ القيس] يقول ما قال [ابن حذام]، و[عنترة] لم ير الشعراء تركوا له مُتردَّماً. وهل أحد يجهل أهمية الشعر بالنسبة للعَربيِّ؟. والشعر لا يتحقق إلا بشرطه الأهم، وهو الموسيقى ، والموسيقى لا تتحقق مع النثر، والشعر قول ذو معنى وتركيب، لا تبرز خصوصيته إلا بالتركيب الموصوف المشروط، ومتى فقد سمته وشرطه أصبح قولاً نثرياً. والذين تولوا كبر الخطيئة، وسعوا [لتهويد الفكر العربي] بالركون إلى المفكرين اليهود، لا يمكن قبول ما يزينون به وعودهم. فثوابت الحضارة الإسلامية قرضت من ذات اليمين وذات الشمال، وكل مفكر عربي يحيل إلى مفكر غربي، ولم يكن أحد من مفكري التنوير كمفكري عصور الإسلام الذهبية يشتون مذاهبهم من عند أنفسهم كـ [المعتزلة] مثلاً. والبائسون من المتسطحين ومثقفي السماع ممن وقعوا في الشبهات يجب إسماعهم الحق ومكاشفتهم بأخطائهم وتجاوزاتهم، وإتاحة الفرصة لهم لتصحيحها، وتفادي الوقوع في المستنقعات الآسنة التي فارت من تحت أقدام التنويريين الذين اتخذهم أعداء الحضارة الإسلامية ركائز لهم، وقد يهوِّن البعض من أمر الشعر وقضايا الفن، ويرى فيه فسحة من الحرية، ونحن نرى ذلك، ولكننا نجدهم يفسدون في كل موقع، ويتعمدون نقض عرى الحضارة الإسلامية عروة عروة. وتبني [قصيدة النثر] واحدة من المكائد، وإن كانت الأهون. ومعاذ الله أن نزيد، ومعاذ الله أن نتهم دعاة النثرية بالكيد للإسلام، ومعاذ الله أن نتقول على ما في ضمائرهم، ولكن من حام حول الحمى يوشك أن يقع

فيه، ومحارم الحضارة الإسلامية نظام ظواهرها وضوابط فنونها.

وعلى المستوى الفني الخالص نجد أن هناك فرقاً واضحاً بين نفي الموسيقى جملة، والدخول في معمارها للتعديل أو التبديل. والشاعر الفذ من يلتزم مالا يلزم، فكيف بنا نتواطأ مع الذين لا يلتزمون بأقل ما يلزم، ودعاةُ «قصيدة النثر» نفاةٌ للموسيقى جملة، وهي من لوازم الشعر وثوابته وأهم سماته وخصائصه، وهم في الوقت ذاته دعاة للتقليد الغبي، فالشعر المترجم لا يكون شعراً، وقصيدة النثر تقليد للمترجم فيما أعلم، وليست تقليداً للأصل، وهذا الفعل لا يكون احتذاءً، ولا يكون تجديداً، أما دعاةُ التجديد الواعون المتصرفون بذكاء وحذق داخل المعمار الموسيقي، فهم الذين يملكون مَشْروعيةَ الفعل، لأنهم لا ينفون الموسيقى، وإنما يتحرفون داخل معمارها، بما يرونه مستجيباً لذائقة العصر. وضابط الشعر الموسيقي يقوم على ثلاث ركائز:

- التفعيلة.
- والبحر.
- والقافية.

ومن هذه المرتكزات نشأت الأضرب والأعاريض والأسباب والأوتاد والحركات والسكنات، وأبلى العروضيون بلاءً حسناً في لملمة كل ذلك والخروج بنظرية موسيقية، يُدلُّ بها [النقد العربي]، ولسنا بهذا الاعتزاز ندفع بأنفسنا إلى مآزق المفاضلة أو التصدير، وإنما نحمي محققات الخصوصية من الذوبان. والعدول الشاذ يتمثل بضرب الركائز الثلاث، أمّا العدول السليم فيتمثل بإنجاز نسق جديد يستصحب الركائز المعدلة ولا يلغيها، ذلك أن الشعراء استبطنوها، ولم تفرض عليهم، والعروضيون اكتشفوها ولم ينشئوها، ومن ثم فهي في الشعر كمنزلة الروح من الجسد.

ودعاة النثرية ينسفونها جميعاً، ثم لا يأتون بما هو خير، وليس فيما يأتون به مبادرة، والشعر لا يتحقق بدون ركائزه، ومع ذلك فليست الركائز موفرة للشعر، لا نقول بذلك، فقد تتوفر الركائز الثلاث وتغيب الشعرية، ومع هذا فإن الشعرية لا تتحقق بدون الركائز وبتحقق الركائز قد لا تتحقق الشعرية، وتلك إشكالية طنطن حولها الأكثرون.

3/1 ولما سقط في أيدي دعاة النثرية ورأوا أنهم أبعدوا النجعة وغمرتهم فيوض من الكلام الذي لا يحمل سمة الفن، تحرفوا لمقولات مضادة وأخرى مخلصة، فألفت عشرات الكتب عن [الشعر واللاشعر]، و[الشعر الحر] و[الموسيقى الشعرية] و[الشعرية]، وقيل عن [الشعرنة] و[التشعرن] وسيقت بدائل للعروض الخليلي، وأخرى لعمودية القصيدة وبنائها الشكلي واللغوي، وقيل عن سائر الوحدات التي تجمعها [الوحدة الفنية]. وكل هذا الفيض محاولة جادة لحل الإشكالية القائمة، ولكن المتمردين على تراث الأمة لا يبحثون عن الحق. ولهذا لا نجد بأساً في محاولات [نازك الملائكة] و[محمد النويهي] و[إبراهيم أنيس] وكل النقاد الذين دخلوا في معمار القصيدة العربية، وحاولوا التجديد، مع مراعاة الفوارق والضوابط والشروط. ولما لم يكن التجديد، مجردَ المغايرة، ولا مجرد التقليد للطارئ الغربي، كان لزاماً على دعاته أن يتبصروا في أمرهم، وأن يفرقوا بين عفوية المغايرة وتعمُّلها، وألا يستأثروا بحلية التجديد المزوَّرة، إذ ما نراه من خروج على أوزان الخليل دونَ وقوف عند وحدة الوزن والقافية، أو وحدة التفعيلة يعدُّ تقليداً لمترجمات الشعر الغربي، وليس تقليداً له، ومثل هذا الفعل لا يعد تجديداً ولا تقليداً مباشراً، إنه تقليد التقليد، إذ ما نراه لا يكون شعراً على شاكلة الشعر العربي، ولا يكون شعراً على شاكلة الشعر الغربي. ولما كانَ الشعرُ فناً قولياً أصبحتْ ترجمتُه مستحيلةً، حتَّى لقد عدها البعضُ خيانةً، فالإبداع الفني في لغة «ما» حين يترجم يفقد فنيته، وهكذا كل كلام معجز في لغته، لا يكون كذلك عندما يتحول بالترجمة أو

التعريب أو النقل إلى لغة أخرى، حتى لقد قيل: ترجمة معاني القرآن، ولم يجز القول بترجمة القرآن، فالقرآن لا يكون قرآناً في غير العربية، ولا يتحقق إعجازه البياني إلا في لسانه العربي المبين، وهكذا الشعر لا يكون شعراً بغير لغته التي أبدع فيها: عربياً كان الشعر أو غير عربي. والإبداع الشعري ليس خاصية عربية، كما يتصور البعض، ومن ثم لا يجوز الوقوع في مأزق المفاضلة، فلكل لغة فنها القولي الذي يستجيب لذائقتها، والذين يقلدون الشكلَ الغربي المترجم يخطئون التَّصورَ، إذ الشعرُ الحقيقيُّ قد انتهى بمجرد التَّرجمة، وإذا كان الغربيون قد خرجوا على شكل شعرهم التقليدي، وعدوا ذلك تجديداً، وقال الكثير منهم عن مشروع [قصيدة النثر] فإن طائفة منهم التزمت الشرط الشعري، وأخرى لم تلتزم من مثل [والتر وايتمان]، والعرب يملكون ذات الحق، ولكن في إطار خصوصية الشعر العربي، وهو ما لم يكن مع المصير إلى [قصيدة النثر]. والمختلفون حول الفنيات والشكليات يجعلون الاختلاف مصيرياً ولا يعدونه اختلافاً رؤيوياً تمضي الحياة معه طبيعية، وهذا التصور الحدي أنشأ العداوة والقطعية، وحمل المتعالقين مع طوارئ الغرب على قطع العلاقة بالتراث، بوصفه معوقاً من معوقات قبول المستجد الغربي. وعجبي من ناشئة تقول ما قاله غيرها، وتحسب نفسها راسخة القدم في ساحة الفن والنقد، ويزيد ادعاؤهم حين تعول هذه الطوائف على مترجم لا يشكل أكثر من مرحلة تاريخية، وأمام هذه الناشئة المضطربة قد تفقد احتشامك في تلاسن لا قيمة له، وقد تعف فتدعهم يخوضون في أحاديث هازئة بثوابت الأمة ومثمناتها. والمؤلم أن الأكثر عنفاً وإيغالاً في السخرية بالآخر هم الأقل معرفة، ولو أنهم سدوا خلال النقص الذريع في محصولهم بقراءة ما كتبه [عمر فروخ] و[بلبع] و[أحمد الأحمد] و[عز الدين إسماعيل] و[الملائكة] و[النويهي] و[أنيس] لكانوا في حوارهم ألصق بالموضوعية. إن هؤلاء هم الأعمق معرفة، والأكثر اتزاناً، والأدق وعياً بمتطلبات المرحلة،

والاختلاف معهم لا يلغي اقتدارهم، ولا مشروعية خوضهم، ومهما تحفظنا على أحد منهم فإن ما يملكه من معرفة وتجربة وخبرة يفرض وجوده وأهليته للبحث، والخروج برؤية متزنة، وعلى خلاف ذلك ما نسمعه من مبتدئين لا يملكون علماً ولا ذوقاً، ومن كهول مجازفين في القول، لا يشدون الانتباه إلا بالمخالفة الفجة والرأي الدبير.

ثم إن فداحة المقترف تتضاعف حين يرى المساندون لتلك الظاهرة أنها بهذا الشكل تكون بديلاً أمثل عن الشعر العربي. أو حين يوغلون في النيل من القصيدة العربية وشعرائها ونقادها لتكريس ما اتخذوه بديلاً غير متكافئ؛ ونفي الشعر العربي المثقل بقيود الوزن والقافية، كما يدعي العاجزون. ولو أنهم إذ شايعوا تلك الظاهرة اقتنعوا بالتعايش السلمي مع [القصيدة العربية] ، لكان خيراً لهم. والنيل من التراث، وتعمد ضرب المسلمات نغمة مألوفة، منذ أن استهلها [ميخائيل نعيمة] و[جبران] وخلف من بعدهم رموز الحداثة وما بعد الحداثة، وهي افتراءات يتبادلها المتهالكون على ماطرأ من الغرب عن طريق الترجمة أو عن طريق التلقي المباشر. والانقطاع والهدم، وتدنيس المقدس، وأنسنة الإله، من أولويات الهم الحداثوي، وكل الذين يستمرئون النيل من التراث مصابون بدخن الحداثوية. والنيل والاستخفاف يمتدان إلى الوقافين عند حد المعقول المجددين حقيقة لا ادعاءً. وإذا قَصَّر المحافظون والمؤصِّلون والمجددون حقيقة لعارضٍ ذاتي - وأكثرهم مقصرون بلا شك - حُمِّلَ الأدبُ العربيُّ معرة التقصير، وسعى المرجفون إلى التضخيم والنفخ في تلك المآخذ. وتقصير المحافظين أو المجددين بالفعل لا بالتبعية لا يمنح غير الشعر سمة الشعر. و«قصيدة النثر» المتناقضة مع نفسها لا تكون في إطار الشعر، لفقدها أهم خصائصه، ولكنها تظل في إطار النثر الفني بوصفها نصاً أدبياً غير إبداعي، شأنها شأن المقالات والخواطر وغيرها، تحاسب على تقصيرها في مجال النثر الأدبي، وعجزها عن التوفر على أدبية النص،

فالنص الإبداعي: إما أن يكون شعراً، وهذا يتطلب [شعريتهُ]، أو يكون سردياً، وهذا يتطلب [أدبيته]، ومفهوم: [الأدبية] و[الشعرية] مستوفى عند من لهم إلمام بالمستجدات اللسانية، وتحرير مفهوميهما يخرج بنا عما نحن بصدده، ولقد أشرنا إلى من تحدث عن مفهوم [الشعرية] و[الأدبية].

والعجب يتضاعف حين تأتي [قصيدة النثر] من شعراء لهم قدم صدقٍ في ساحة الشعر، وهؤلاء بنكوصهم جرّؤوا الناشئة على التهافت المشين، وحملهم على ضياع المصطلح وفساد الذائقة. والمزري أن بعض السذج يقول نظماً باهتاً، ثم يقول: هاؤمو اقرؤوا شعري العمودي، ثم يكتب بين يدي هذا النظم نثراً منطفئاً، وكأني به يريد من وراء ذلك تأكيد عدوله عن النظم اختياراً، مع اقتداره عليه، وتلك حيلة ساذجة، وتدثر بثوب الزور الذي يشف عما تحته من زيف، والأمر لا يقتصر على التحرف والتنويع مع الإبقاء على أدنى حد من السمة والشرط. ولابد - والحالة تلك - من مواجهة جادة، وجدل عنيف، فما عاد الوضع يحتمل التعذير أو التبرير وترك الساحة ليدرج فيها من لا يحسن المشي فضلاً عن الرقص، وإذا تخاذل النقاد وتركوا مهماتهم التوعوية والتصحيحية هبط الفن، فالمشاهد لا تصلح فيها أنصاف الحلول متى أمكنت الحلول كاملة، وواجب الناصحين الذب الجاد عن حوزة الشعر العربي بكل صرامته الشرطية. فالمبدعون الحقيقيون هم الذين قدموا الأنموذج، والعلماء وضعوا الشرط على ضوئه، وما من أحد من النقاد السابقين ألزم الشعراء بشرط لم يكن في الشعر، فالمعيار والقاعدة والشرط مكتشفة ولم تكن مقررة.

إن هناك تقصيراً من شعراء العمودية لا ينكره إلا مغالط لا يحترم المصداقية، كما أن هناك ضعفاً في كثير من القصائد العمودية لا يغمض فيه إلا متعصب أو فاسد ذوق، ولكن التقصير والضعف لا يخول أحدهما ولا كلاهما الاستبدال، ولا يشرع ضرب الظاهرة الشعرية، ولا يخول القول

بزمن الرواية. وممارسة كتلك تنم عن مكائد غفلنا عن نواياها. وإذا كان التنويريون يعولون في ضرب الإسلام على ضعف المسلمين وتخلفهم، فإن المقلدين النثريين يعولون في تلافي الضعف على ضرب الشعر العربي.

3/2 ونحن إذ نعترض على هذه الظاهرة، لا ننكر أن بعض المنشئين قد يكتبون [القصيدة النثرية] كما تصف ألسنتهم، ثم تكون على جانب من الإيقاع الداخلي، والانزياح اللغوي، وعلى شيء من الخيال المجنح، والتعبير البديع، واللغة الشعرية، والصورة البيانية، والموضوعات والمعاني الشعرية، وقد تكون على شيء من الأسطورة أو الرمز أو القناع، فتكون بهذا ذات سمات لا تتوفر في النصوص النثرية، تكون مبْهجة، وتكون رائعة، ولكنها مع كل هذا التألق لا تخرج من إطار [النثر الفني]، ولا تدخل في إطار الشعر، وذلك مجمل اعتراضنا عليها، فنحن لا نخرجها من دائرة [النثر الفني]، إذا توفرت على أدبية النص واستوفت الضابط: النحوي والصرفي واللغوي، ولكننا في الوقت ذاته نجد أن هذا المسمى قصيداً من خلال ما بين أيدينا من نصوص دون مستوى النثر، فضلاً عن أن يرقى إلى مستوى الشعر. إذ إننا لا نجد بعض هذه السمات فيما يتداوله المشهد الثقافي من قول ركيك العبارة، ضحل الدلالة، مهلهل التركيب، رديء الصياغة، لا يحكمه نظام نحوي، ولا نسق أسلوبي، ولا ضابط عروضي، ولا يشدك إليه نغم، ولا يطربك منه إيقاع، ولا تستهويك صورة، وليس له من مقومات النثر شيء، فضلاً عن أن يكون له من متطلبات الشعر أدناها. ومع هذا فإننا نسمع ونرى من يصف هذا القول بالشعرية ويمنح قائله سمة الشاعرية، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يظنون بالشعر العربي الظنون، ويتطاول البعض من أنصار النثرية على الشعر والشعراء، والنقاد والأدباء. ولو رضينا بـ [القصيدة النثرية] وحسبناها شعراً، لكان من حق أصحاب الأساليب المتأنقين أن يكونوا أمراء [القصيدة النثرية]، وأين هؤلاء من ذوي البيان والبديع كـ [طه

حسين] و[الزيات] ومن شاكلهما من أصحاب الأساليب المتأنقة الجميلة الموقعة. إن الشعرَ قولٌ يختلفُ عن النثر، والشاعرُ إنسانٌ يختلفُ عن الأناسي، وحالةُ المخاضِ الشعري حالةٌ تختلفُ تماماً عن حالاتِ القول.

والشعرُ بعد هذا كله يعرفُ بأثره ولايُعرَفُ بشرطه، وتوفر الشرط قد لا يوفر المشروط، والنماذجُ الشعريةُ هي التي تسعف المعرِّفين، وتفضُ اختلافَ المختلفين، إذاً الشعر لا يؤطره شرطُه، ولكنه يشير إليه، إذ لو توفرت كل الشروط الشعرية في كلام لا يحمل نبض الشعر لا يكون شعراً، وحين ألمحت في بعض كتاباتي إلى [القَصْدِيَّة] سخر البعض، وقال قائلهم: إننا لكي نقول شعراً لابد أن نقول: اللهم إننا نوينا أن نقول شعراً على بحر كذا وقافية كذا. وهذا فهم ساذج وتصور سخيف لمقصدي، إن النية والقَصْدِيَّة شيء آخر، والعلماء الأوائل قالوا به، ليحولوا دون ما في القرآن الكريم من قول يكون موزوناً ومقفى، ولكنه لا يكون شعراً، إذ لم يقصد الله جل وعلا قول الشعر، وفي الحديث الشريف كلام على شاكلة الشعر، والرسول صلى الله عليه وسلم ليس بشاعر، ولا ينبغي له، والله لم يعلمه الشعر. كما أن العلماء فرقوا بين النظم العلمي والإبداع الشعري. ومن ثم فإن الشعر حالة [قَصْدِيَّة] واعية متفق عليها، ولكنها حالة مراوغة، وغير مستقرة، وهي عصية على التعريف كالسعادة والجمال والحب. وخلوصاً من تلك المراوغة طرح الحداثيون مصطلح «الشعرية».

و«الشعرية» مصطلح حديث، لم أر فيما أعلم من حرر قضاياه في المشهد العربي، بحيث ظفر بالجمع والمنع، كما هو الحال في كل المصطلحات المعتبرة وقد تُرجمت كتبٌ خصَّها مؤلفوها للحديث عن مصطلح «الشعرية»، وهو مصطلح أكاد أجزم أنه لم يتحرر بعد. ويقيني أن منتجي هذا المصطلح يعودون إلى قانون الخطاب مع مراعاة الذائقة والانطباع، بعد أن فروا منهما فرارهم من الأسد، وقد أفاض في الكتابة

عن هذا المصطلح غربيون ومستغربون، وما فعله بعضهم إضافة جيدة، ولكنه لا يمكن أن يحل الإشكالية، لا على مستوى النقد العلمي الصارم، ولا على مستوى النثرية المسقطة لخصوصية الشعر. وكل أولئك ينطلقون من قانون الخطاب ويعودون إليه، ولكنهم جميعاً لم يتفقوا على شيء جامع مانع، يحدد صفة [الشعرية]. ومصيبة المشهد النقدي من أناس يفاجئون المعدمين بالاستلاب، فيظن الخليون أن ذلك مبادرات وابتكارات، وما هو إلا قول متداول امتدت إليه أيدي هؤلاء دون أن يرجعوه إلى قائله، وأحسب أن مثل ذلك من أسوأ السرقات. ومما أصاب المشهد النقدي في الصميم تحول ذويه إلى أصداء يردون الصوت، ولا ينشئونه، ويعكسون الضوء، ولا يشعونه، حتى لقد تحول النقد بسبب التقليد إلى علمية معيارية إحصائية صارمة جافة متخشبة، وكاد يفقد فنيته عندما استفحلت البنيوية وتحولاتها ومترادفاتُها من: نصوصية وشكلية وتفكيكية وتشريحية وتكوينية وتقويضية ولسانية وأسلوبية، وحين أركسَ النقادُ أنفسَهم في العلمية الصارمة والمعيارية الضيقة، وضاق الناس بهذا اللون من النقد، جاءت مصطلحات أخرى تخفف من حدة المعيارية والإحصائية والتقوقع النصوصي، وما كانت الأولى ولا الثانية من عند أنفسهم. وهكذا عاش المشهد الثقافي بين الفعل ورد الفعل، ولما يفرغ القوم للتأصيل والتأسس وتحسس رغبات الأمة واحترام ذوائقها، وهل بعد نسف الشعر من بقية؟.

وحين فجرت اللغة كما يقال لم يؤت إلا بالعامية، وحين فجرت الرواية لم يؤت إلا بالكلام الإنشائي العادي، وحين فجر الشعر انتثر عقده، فكان النثر الفارغ من الثقافة والبناء الجميل، فلا شعرية في الشعر ولا أدبية في النثر. وإلى جانب التفجير أميتت بعض الظواهر، وهكذا نخرج من تفجير إلى تفجير، ومن موت إلى موت، ولا يتحقق إلا

التخريب باسم التجريب وإجهاض الكلمة الطيبة الفاعلة. حتى لقد فقدت الكلمة مهمتها بالنثرية والعامية والتغامض وسائر التحولات غير الراشدة. والشعر الفاعل والمؤثر فن عالمي، لا يستغني أحد عنه، وتحوله الصحيح لا يكون تحولاً واعياً، إنه تطور ذاتي خفي، يتم دون تعمل، ودون وعي، ولما لم يكن بالإمكان الاستغناء عن الشعر المغنىّ كان من الصعوبة بمكان التصرف بمعماره بشكل يطمس معالمه. وهل ترغب الأمة عن الشعر؟ وهل تملك القدرة على تركه؟ وقد قيل باستحالة ذلك. إنه الحنين البشري العالق في شغاف الأمة كحنين الإبل. وهو ظاهرة حضارية، وتراث عريق، وتشكل عفوي فطري، اكتشف الخليل ضوابطه الفطرية، ولم يصنعها من عنده، وحين استخرجها قيل إنها قيود صارمة وتعسف مثبط. والخليل لم يفعل ذلك عن أمره، ولم يكن لأحد من علماء العروض والقوافي رأي مبتدر، وإنما الجميع وصّافون لظواهر قائمة في الذات الشعرية، كالذي يصف العين والأنف واليد لمخلوق عرض له.

لقد تعددت التخصصات العلمية في مركبات العين البشرية، وأصبح لكل متخصص مجال لا يخوض به غيره. فهل في هذا الإعجاز معاضلة أو خروج على المألوف؟ وعلماء اللغة لمّا يزالوا في سبحات في فضاءاتها، وعلماء الشعر كذلك، وكل ظاهرة لها نظامها الذي يعد ضابطاً لا يحاد عنه إلا بقدر ما يكفل تطور الظاهرة. إن الرفع من شأن النثرية على حساب الشعر محاولة لإخماد الحماس والتحفز، وفصل الأمة عن الكلمة الجميلة المؤثرة، والنثريون لم يكتفوا بإخماد التغني، بل أوغلوا في التغامض المصطنع: غموض الفكر، وغموض اللغة، وغموض البناء، خلقوا الأسطورة، وعمقوا الرمز، وشعبوا القناع، وكسروا نظام اللغة، وأطفؤوا وهج الكلمة، وأجهضوا فاعليتها. والشعراء اليوم لم يعد لهم حضورهم الفاعل، والساحة الأدبية يقتسمها الشعراء العاميون والروائيون الماجنون.

3/3 ولمّا كانت الحضارة العربية تقوم على مبدأ: - في البدء تكون الكلمة حرص أعداؤها على إفساد البداية، وحالوا دون أن يكون المبدأ: - في البدء يكون الفعل. ومن ثم حرم الإنسان العربي من [الكلمة الطيبة] المؤثرة ومن [الفعل الجاد المثمر]. وعندما ينطفئ وهج الفن، وتفسد مقاصده، تفقد المقدمات صوابها، لتكون النتائج خاطئة، وذلك ما يكيد به أعداء الأمة من أبنائها ومن الأبعدين. وها هي المواطآت المشبوهة تنكشف ذاتياً، أو من عند الخارجين على الصف، وشاهد ذلك اتهام جماعة [مجلة الشعر] بالعمالة، وما شهدنا إلا بما سمعنا.

ولمّا كانت الكلمة الطيبة الجميلة وقوداً يذكي الحماس، ويشكل الوعي السليم، وينير الطريق، ويبلغ الرسالة، لم يغفل عنها أعداء الأمة، والشعر من قبل ومن بعد إنشاد، وتغنٍ وإطراب واستمالة وإقناع وحمل على الفعل، الشعر جماهيري جهوري، الشعر رسالة متوهجة متوترة إبلاغية بلاغية، الشعر صوت موقع، ومن أراده لغير ذلك فقد ضربه في الصميم. وسمة العمق والتأمل والهمس جانب من جوانبه، وليست هي المطلب الأوحد، ولا الأهم، كما يدعي البعض. و[قصيدة النثر] لا تحمل شيئاً من ذلك، تجيء منطفئة منسابة غير متوترة وغير مثيرة، ودعك من الرديء منها، نحن نتحدث عن عيون النثر وعن الشعراء المشهود لهم بالتألق ممن رضوا بأن يكونوا مع الخوالف.

[قصيدة النثر] مع كل الاحتفاء والأضواء تعيش غياباً عن المشهد وعن الذاكرة. والحضور الصاخب وقفٌ على الصوت الاحتفالي الذي يرود لها، ويحمي ساقتها، فأين [القصيدة النثرية] من الشاهد والمتمثل؟ وأين هي من المختارات؟ وأين هي من المحفوظات؟ أين حضورها في المجالس والمنابر والمنتديات والأمسيات؟ وأين دورها في مواجهة النوازل؟ وأين تحفيزها الجماهيري؟ وأين شيوعها، على الرغم من تظافر الجهود

لتكريسها؟ وأين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب؟.

ومع عجزها فإن المحتفين بها يضيفون إليها من المحاسن ما ليس لها بمواصفاتها القائمة، من خلال النصوص المحسوبة عليها. وهم لكي يكثروا سوادهم يغضون الطرف عمّا لا يمكن قبوله من كلام منثور عديم الإمتاع والفائدة، وإذا ناشدتهم تحرير مصطلحهم بشروطه وضوابطه للاحتكام إليه عند التنازع، اجتالتهم الفوضوية التي يمنحونها سمة الحرية. وكأن الضوابط المعتبرة لكل ظاهرة تمع وتقييد وحجر، وما هي في نظر العلماء، إلا حرمات لا يجوز الوقوع فيها، حتى لقد سمح للشعراء بالضرورات عند طائفة من الأدباء والعلماء، في حين رفضها آخرون كـ [ابن فارس]، وأحسب أنهم رضوا بكسر نظام اللغة، ولم يرضوا بكسر شروط الشعر، وكأن قداسة الشعر فوق قداسة اللغة، وهم في هذا الانضباط الصارم لم يعدوا [الرجز] شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ هو أدنى ضوابط الشعر، و[الرجز] شعر، إذا قيس بما آلت إليه ضوابط الشعر عند المولعين بالتقليد للغرب.

ومن طريف المحاذير ما يقوله البعض من أن القبول بـ [القصيدة النثرية] مؤذن بجعل القرآن شعراً على حد قول المشركين، وإلى هذا الرأي يذهب الذين يرون أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا جاء على مثال الشعر الجاهلي الذي عدَّه الذكر الحكيم شعراً، وهذا تحفظ نسوقه ولا نراه. وما لا يمكن الخلاف حوله قيام سائر شؤون الحياة على النظام، وهي السنن الكونية التي أشار إليها الذكر الحكيم [أعطى كلَّ شيءٍ خلقه ثم هدى] وهي التي لاتجد لها تبديلاً ولا تحويلاً. ولا تصلح الحياة معنوياً ولا حسياً بدونها، كل شيء بمقدار، وكل شيء بنظام، والفوضوية التي يدعو إليها البعض مناقضة للسنن الكونية ومخلة بنظام الكون. و«القصيدة النثرية» مأخوذة بأشياء كثيرة:

أولاً: أنها ليست امتداداً للقصيدة العربية، بحيث نحكم عليها من خلال سنة التطور الطبعي.

ثانياً: أنها تقليد غير واع، بحيث لم تكن تقليداً مباشراً للقصيدة الغربية، فالشعر لا يترجم، وإنما هي تقليد لترجمة القصيدة الغربية، وهذا عمّق ابتعادها عن الفن الشعري العربي والغربي على حد سواء.

ثالثا: القصيدة الغربية لها ضوابطها الشكلية الصارمة التي لا يمكن التخلي عنها، وقد أشار الدكتور [حسن عون] إلى أوزانها التي لا يمكن إجراؤها في اللغة العربية، وأشار من بعده الدارسون للبناء والشكل في القصيدة العربية والغربية. ونقاد الغرب يخوضون في خلاف مستعر حول ضوابط الشعر وسماته عندهم.

رابعاً: الشعر إنشاد وتغني، ولا يتأتى ذلك إلا بضوابط شكلية تشبه النوتات الموسيقية، والشاعر الموهوب لا يجد أدنى معوق في الضابط الشعري، وضوابط الشعر لم تسبقه، وإنما رصدت منه. فالشاعر والشعر سبقا الضوابط العروضية، مثلما سبقت اللغة الضوابط النحوية والصرفية، ومثلما سبقت الجماليات البلاغية ضوابط البلاغة في علوم [البيان] و[البديع] و[المعاني].

خامساً: لقد تطورت الموسيقى العالمية والعربية، ولكن لم يختل إيقاعها، وإنما تغير إلى الأفضل في إطار الثوابت، وكذلك معمار القصيدة تطور، ولكنه ظل محتفظاً بخصوصية الشعر.

سادساً: لكل ظاهرة سمات وشروط يصار إليها عند التنازع و[قصيدة النثر] لا تتوفر على شيء من ذلك. وهي بهذا وبغيره تفقد مشروعية الوجود بوصفها شعراً وتملكه بوصفها نثراً.

3/4 وبعد لقد انكشفت اللعبة، وأحس دعاة النثرية بالخطأ الفادح

وبخاصة [أدونيس] الذي تمنى لو أنه بقي خارج هذه اللعبة، وكان شاعراً تقليدياً، ولكنه فعل ذلك بعد فوات الأوان، وبعد أن زرع بذور التنازع بالفوضى والانفلات، وبعد كل هذه المقترفات أقبلوا على بعضهم يتلاومون، ومازال الراتعون في رخصها يحافظون عليها، لأنهم اكتسبوا بالقول على شاكلتها سمة الشعر، وتقلدوا وسامه، وهم أبعد ما يكونون عن مظانّه. ووجد الفرصة بعض عشاق الأضواء لتبني هؤلاء الأدعياء، وكسب أصواتهم، ومن ثم تجد الثناء والتمجيد يُعطى بغير حساب للمبتدئين، حتى إذا أسقط في أيديهم ، قالوا بكل فجاجة: خسرنا الرهان على فلان، والتنافخ والتقارظ الذي يتبادله الخليون، يسمونه بالتجديد، ويصفون المتوقفين والمتسائلين والمستبينين بالتخلف والتقليد. والتجديد الذي يدّعونه إنما هو في الحقيقة تقليد رديء لمفرزات الغرب. والإشكالية ليست وقفاً على تلك الظاهرة، إن هناك سلسلة من التحولات الرديئة التي يصفونها بالتفجير، وهو بالفعل تفجير مدمر، أضاع الفرص، وحقق التخلف. وإذا قبلنا بالمفيد، وأتحنا لأنفسنا فرصة الانتقاء، فإن هذا لن يحملنا على الإذعان لكل ناعق، وتحفظنا على الاهتياج الأعزل لا يعني جمودنا ولا يعني رفضنا للتجديد، إننا مع التجديد، ومع استقبال كل طارئ، ولكننا ضد التبعية الإمعية واتباع الآخر، وادعاء الموت لكل سابق، والتخريب باسم التجريب. التجديد شيء، والتعالق شيء آخر. ومما يبشر بالخير، ويبعث على بصيص التفاؤل ما نشاهده من لغط تأبيني يتناجى به أساطين [الحداثة] و[البنيوية] و[النثرية]، وإن كان تناجياً يشي بالتحرف لتقليد جديد، ولكنه على أية حال مؤذن بنهاية مخجلة ومحرجة لتلك الظاهرة ولغيرها من الظواهر المجتثة.

وها نحن نرى ونسمع التخليات والتحرفات، فالحداثة ومريدوها انكشف أمرهم، وخسر رهانهم، وانفض سامرهم، و[البنيوية] التي أغشينا

بها تهاوت قلاعها الورقية، ولاذ أتباعها بالفرار، وتحول عشاق الحداثة إلى كتاب محليات، وتلك مصائر الاندفاع والادعاء، والذي نأمله ونتطلع إليه مراجعة المستسلمين لهذه الدعوات لأوراقهم، وأخذ حذرهم من لعب جديدة، تتآمر على جهدهم ووقتهم، وتسعى لتبديد جهدهم ووقتهم، فما عدنا نحتمل التجارب الفجة والعبث المكشوف. لقد مرت مشاهدنا بموجات طويت صحفها على ما فيها من ضياع، فأين صخب الوجودية والدادية والسريالية وعشرات المذاهب والظواهر؟.

لقد مهد لكثير من الظواهر المجتثة من فوق الأرض أدباء ونقاد ليسوا على شيء من الفهم الصحيح والتصور السليم، وبشروا بظواهر كثيرة في الإبداع والتنظير، وواطؤوا على الدعاوى الكاذبة، وجرؤوا الناشئة على الادعاء، وأفسدوا ذوائقهم وغرروا بهم، لقد تقدموا بـ [قصيدة النثر] مسبوقة بضرب موجع للشعر العربي، وبتأكيد لحتمية التغيير، واستئناس بالإجراء الشكلي المبكر، وتعلق ساذج بالمترجمات، وقاد حملة التطهير العرقي للقصيدة العربية [أدونيس] و[أنس الحاج] و[سعيد عقل] و[الماغوط] وتبعهم من لا علم عنده، وقد بدأ تعويلهم على إيقاع الجملة وعلاقات الأصوات، ومن ثم بادروا إلى تحطيم القوانين الصارمة وتكريس مفهوم المجانية واللاجدوى، وها هم اليوم بعد ماخربوا بيوتهم بأيديهم، يضربون كفاً بأخرى، ويراجعون أنفسهم، ويتحسرون على فعلهم، والأيام حبلى، ولكنني غير متفائل بمخاضها، فقد لا تلد إلا فأراً أو بعض فأر، وتلك سنشنة تعودناها من أولئك، وكل الذي نتطلع إليه توعية الناشئة والحيلولة دون التغرير بهم.

* * *



«وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة، فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد والأسطورة الجديدة. وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة»[1].

د. عز الدين إسماعيل

مدخل منهجي:

أنتجت الانتفاضة العربية الفلسطينية «الحجر» فجعلته رمزاً للمقاومة الشعبية الإنسانية في مواجهة أعدائها المستبدين المتوحشين، وعكس الشعر العربي بوصفه لغة إبداعية تعبّر عن آمال الشعوب وطموحاتها هذا البعد الترميزي للحجر، فجعله رمزاً أدبياً (Symbol) مليئاً بالدلالات والإيحاءات التي لم تتوقف عند حد الترميز، وإنما تجاوزته إلى الأسطرة (Mythology).

ويعد الشعر العربي السعودي واحداً من الروافد الشعرية العربية المهمة التي شكلت نهر الشعر العربي الملتزم الذي يصب في بحر القضية العربية الفلسطينية في مواجهة أبشع استيطان صهيوني عنصري قمعي على وجه الأرض. فلا نكاد نفتح ديوان شعر لشاعر ملتزم ما، حتى نجد فيه غير قصيدة عن فلسطين منكوبة ومقاومة (منتفضة).. بل إننا نجد بعض الدواوين تكاد تقتصر في قصائدها كلها على هذا الجانب فقط، وقد تسمّى بعضها بأسماء من معجم المقاومة العربية الفلسطينية عموماً، والانتفاضة العربية الفلسطينية على وجه الخصوص[2].

ليس بوسع هذه القراءة أن تتناول كماً كبيراً من القصائد التي

احتفت خلال العقدين الماضيين بالانتفاضة العربية الفلسطينية، وجعلت من الحجر أو الحجارة المقترنة بأطفال فلسطين جزءاً مهماً من مضامينها المهمة في مسيرة الشعر العربي السعودي المعاصر؛ لذلك سيكون توجه هذه القراءة - تحديداً - إلى اختيار عشر قصائد؛ يفترض أنها تمثل - إلى حد ما - مختلف التيارات الشعرية ومستوياتها الفنية، وفي ضوئها يقرأ لفظ الحجر (وجمعه الحجارة) بوصفه إشكالية رمزية أسطورية؛ أي علامة لغوية رامزة ومؤسطرة في حركيتها، وتنوعها، ودلالاتها، وتناصها، وغرائبيتها...!!

ولعل الأسئلة الثلاثة الجوهرية التي تطرح نفسها - في هذه القراءة - من خلال اللغة الشعرية في القصائد على مستوى التوجه المنهجي لهذه الورقة، هي:

1. ما صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة كلها؟

2. ما أبعاد تفاعلات الحجر مع ما حوله من الأطفال والأعداء والأرض والأمة والشاعر؟

3. كيف تطور الحجر من الترميز إلى الأسطرة؟

لا تعني قراءة عشر قصائد، على أية حال من الأحوال، تأريخاً أدبياً لمسيرة الشعر العربي السعودي في توظيف حجر الانتفاضة رمزاً وأسطرة.. لكنها (قراءة) تهدف إلى تحديد بعض الملامح التي تميز ما يمكن تسميته شعر الانتفاضة في الشعر العربي في السعودية، في ضوء التصور المنهجي العام المحكوم بسياقي الترميز والأسطرة، فتبدو هذه الورقة النقدية مختلفة عن دراسات نقدية أخرى[3] أنجزت في هذا المجال.

* * *

ليس هناك مجال للشك في أنّ الشعراء العرب كلهم أطلّوا بطرق

شتى على تجربة الانتفاضة الشعبية العربية الفلسطينية، بوصفها التجربة الإنسانية الأولى في عالمنا المعاصر، وبوصف الاستيطان الصهيوني العنصري مازال يمثل مستنقع الاضطهاد الأول في تفجير هذه المأساة الإنسانية بآليات دمار مخيفة تواجه حجراً محدود الفاعلية مادياً، لكنه على المستوى المعنوي تجاوز الواقع المألوف العادي إلى آفاق الرمز والأسطرة، وبوصف الأمة العربية والإسلامية والمواقع الإنسانية المختلفة لم تقم بدور إيجابي فاعل في مواجهة موقع الشر متمثلاً بإسرائيل ومن ورائها «الفيتو» الأمريكي..!! لذلك بدت صورة الحجر في يد أطفال الحجارة صورة رامزة لحتمية انتصار المقاومة الشعبية من جهة، ثم تحولت هذه الصورة الرمزية في الشعر والواقع معاً إلى مستوى الأسطرة أو الأسطوري، بغض النظر عما هو موجود في الواقع الفعلي.

في هذا السياق سنجد تجربة الشعر العربي السعودي تجربة شعرية عربية مهمة، وهي تحتفي بمأساة فلسطين منذ بداياتها إلى اليوم، وقد زاد هذا الاحتفاء زيادة ملحوظة في زمن الانتفاضة، تخليداً لها من جهة، وتبكيتاً لأعدائها من جهة ثانية، واستنهاضاً لإمكانيات الأمة المهزومة لمواجهة الأعداء، الذين لابد أن يصيروا شيئاً من التاريخ المهزوم كأسلافهم من الرومان والصليبيين والتتار والإنجليز في يوم ما من جهة ثالثة. ومن هذه الناحية - أيضاً - يمكن أن نؤكد على وجود انتفاضة في الشعر صاحبت الانتفاضة الموجودة في الواقع، بل تجاوزتها أو قصرت عن الاحتفاء بها في سياق المفارقة بين قصيدة وأخرى !! ولعل ديوان محمد الدرة[4] على مستوى الشعر العربي - خير دليل على ما تمثله الحالة الإنسانية في الانتفاضة العربية الفلسطينية من موقد لإشعال اللغة الشعرية العربية في سياقي فاعليتي الترميز والأسطرة!!

* * *

لعلّ ما نشر عن فلسطين في الشعر العربي السعودي يحتاج إلى عدة مجلدات، وكما ذكرت: لا نكاد نفتح ديوان شاعر، أو كتاب مختارات، أو ملحقا ثقافياً، أو موقعاً نسيجياً... إلا ونرى فيه حضوراً لافتاً لفلسطين التي تمثل قضية عربية إسلامية إنسانية محورية عند الناس والشعراء معاً!!

لكنّ ضرورات البحث الجزئية هي التي تقتضي تحديد عشر قصائد.. لشعراء متنوعين في تجاربهم الشعرية، وقد حرصت على أن تكون القصائد المختارة مما تسمت بتسميات الحجر أو الحجارة جزئياً أو كلياً.. والهدف من هذا الحرص التوصل إلى بعض الجماليات في الرؤى والأدوات الفنية المشتركة، مما يرسم رمزية الحجر وأسطرته في التصور الشعري في بنيات القصائد المختارة على الأقل!!

إن هذه القراءة - في تصوري - قراءة مفتوحة، وربما عشوائية - في تصور بعض النقاد - خاصة في اختيارها للقصائد.. لكنها قراءة - على الأقل في مجالها - توحي وتؤشر.. وترجو أن تنجز ما يجدي ويمتع.. ثم هي تؤكد استمرارية دور الشعر الحقيقي في الالتزام بقضايا الأمة ومصيرها، دون أن يتخلى هذا الشعرعن جمالياته الفنية التي هي هوية الإبداع الحقيقية.

ويؤكد الشعر من خلال علاقته بالأسطرة أو النزوع الأسطوري أنه «السليل المباشر للأسطورة، وابنها المألوف، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة. وبعد أن أتقن عنها أيضاً كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنىً محدداً ودقيقاً!!»[5] من هنا تبقى اللغة الشعرية لغة منفردة في جمالياتها التي ترتفع عن المألوف والعادي في الحياة والإبداع معاً.

مفهوم إشكالية الترميز والأسطرة:

نجد في عنوان هذه القراءة أربع مفردات، هي: الحجر، والترميز، والأسطرة، والقصيدة.. وتعد القصيدة - من بين هذه المفردات من الناحية البنيوية - المفردة الرئيسة التي تتشكل من خلالها المفردات الثلاث الأخرى؛ فالحجر لم يعد لفظاً عادياً مألوفاً ذا معنى ضيق أو إيحاءات محددة؛ تجعله كأنه فقاعة ماء بين ألفاظ شعرية أخرى كثيرة رمزية أو غير رمزية، مؤسطرة أو غير مؤسطرة، في القصيدة. فقد غدا هذا الحجر رمزاً تصويرياً يشكل حركية الموج من عنوان القصيدة إلى نهايتها، أو هذا ما يفترض أن نتصوره نقدياً؛ ابتداء من كون الحجر علامة أساسية أو عتبة رامزة في العنوان، ثم لابد أن تتحول هذه العلامة إلى حركة موج تصويري ترميزي، وقد لا يتحول إلى هذا السياق، فتظل القصيدة عادية مباشرة، وفي نهاية المطاف قد يصل هذا الموج التصويري الترميزي إلى ذروة عجائبية أو غرائبية بفعل تعميق الدلالات والإيحاءات، مما يكسبه على مستوى صوره المكثفة، وحركيته العميقة فاعلية الأسطرة!!

ربما لا توجد لدينا مشكلة في فهم مفردة «الرمز» أو «الترميز» بعد أن صارت من أبرز ملامح الشعر المعاصر.. لكن تبدو مشكلة الرمز بادية عندما يتداخل الرمزي مع الأسطوري، فتندمج الكلمتان في مصطلح واحد على طريقة معيارية «الترميز والأسطرة» دون التفريق الدقيق بينهما[6]، من خلال التقاطع في الرمز الأسطوري والتوازي في خصوصية كل منهما.

يعرف الرمز في الأدب، انطلاقاً من كونه شيئاً ينوب عن شيء آخر، من خلال «أنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز»[7].

وهذا يعني أن إشكالية الحجر ليست في الترميز، وإنما في فهم الأسطرة المستمدة من «الأسطورة»، والمتماثلة مع قولنا «الأسطوري» حيث يستدعي الأمر - في ضوء هذا المصطلح - التفريق المحدود بين الأسطورة والأسطرة؛ إذ تعني الأسطورة في تصورها التقليدي ما عرف من خرافات وأساطير لدى الأمم الماضية، ووظفت في الأدب القديم أو في الأدب الحديث، ومن هنا تأخذ الأسطرة معناها التقليدي، وفي الوقت نفسه نجد بجانب هذه الأسطرة التقليدية معنى متجدداً، يمكن تسميته الأسطرة المتجددة، وهي أن الواقع نفسه ينتج أساطيره وخرافاته المتجددة، سواء أكانت هذه الأسطرة إيجابية أم سلبية، فانتصار الحجر على طائرة الأباتشي هو أسطرة، ومن الأسطرة أيضاً أن يتصدى الطفل الذي يحمل الحجر للمجنزرات الصهيونية العسكرية والجنود المدججين بالسلاح .. وأن يطلق الجندي «صلية الرصاص» على طفل يحمل حجراً ليقتله.. ويعد موت «الدرة»، وطريقة استشهاد آيات الأخرس وغيرها أسطرة.. ومجزرة جنين أسطرة.. لكن هذه الأسطرة - في حقيقتها - تبقى واقعاً حقيقياً، على نحو أن الواقع - أحياناً - في فلسطين تحديداً غدا أكثر خيالية من الخيال، أو أكثر أسطرة من الأسطورة، ومن ثم أكثر شعرية أو مجازية من الشعر والمجاز!!

فرّق بعض النقاد بين الأسطورة والأسطوري (أي الأسطرة)، فرأوا أن الأسطورة جسد يسكن الماضي، وهو جسد قائم بذاته، يمتلك وجوداً خاصاً، مغلقاً على ذاته.. أما الأسطوري فهو موجود في الأسطورة من جهة، ومفارق لها من جهة أخرى، بوصفه: «بعداً من أبعاد الوجود، مداخل على نحو عضوي لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عذاباته وصراعاته على الأرض. إنه يتولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقي العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضيع الحدود الفاصلة بين هذين البعدين»[(8)].

في ضوء هذا التصور تبدو أية قصيدة جيدة تقع بين أيدينا تفضي بطريقة أو بأخرى إلى شيء من الأسطرة؛ لأن الشاعر المبدع على العموم هو في تركيبته الشعرية جزء من الأسطرة، فكل ذات شاعر – في أي زمن – متميزة في شعرها، قد تتصور نفسها ذاتاً[9]. وهذا تحديداً المدخل المهم إلى تصور الأسطرة داخل البنية الشعرية..

يؤكد عز الدين إسماعيل في سياق توضيحه للأسطورة بأنها ليست مجرد إنتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنما نجد روح الأسطورة باقية في الحياة المعاصرة، فكل عمل شعري في تصوره «يمثل الطابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أي كل عمل شعري تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري»[10].

إذاً، تجد الأساطير في الشعر موظفة توظيفاً مباشراً عن طريق استدعاء إشاراتها العامة، ورموزها، ونماذجها، وحكاياتها[11]، وهذا التوظيف الأسطوري المباشر[12] يظهر – على سبيل المثال – في الشعر العربي من خلال رموز أسطورية عديدة منها: «الفينيق» عند أدونيس، وعند عبدالصبور، و« .... » عند السياب.. إلخ، ولا يكاد يخلو من هذا التوظيف أيضاً، أي شعر، في تصور أنس داود الذي يقول: «خلف كل لغة شعرية، حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية، ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوجود الكون والإنسان، وحدة تجعله جزءاً من الكيان الحي ...»[13]. وإذا أضفنا إلى هذا التصور البنية الأسطورية المعاصرة التي يوجدها الشاعر من خلال التفاعل مع واقعه، والارتفاع به إلى درجة الخيال التي تشكل العتبة الأولى المفضية إلى الأسطرة، وخاصة عن طريق الصورة الشعرية الأسطورية التي تبدو في نهاية المطاف «غابة

من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية»[14]، نكون قد وقفنا على عمق البنية الأسطورية في الشعر مهما كان مستواه.

في ضوء هذه المفاهيم أو التصورات ندرك أن الأسطرة قيمة جمالية شعرية أصيلة في كل شعر.. فكيف إذا كان هذا الشعر مما يصوّر واقعاً يفترض أن يكون أكثر غرائبية وأسطرة من الشعر ذاته؟!!

القصائد: رؤية الاختيار:

ربما وصل عدد القصائد في الأدب العربي السعودي، التي جمعتها، وفي عناوينها «الحجر» أو «الحجارة» إلى ما يقارب خمسين قصيدة، ثم اخترت عشر قصائد، أتصور أنها تمثل اتجاهات شعرية ومستويات فنية متعددة.

تبدو المسألة – في نهاية المطاف – لا تعني لهذه الورقة النقدية أي توجه إلى التأريخ أو تكوين المعيارية الفنية، كما سبق أن ذكرت، وإنما هي – تحديداً – قراءة إشكالية جمالية بنيوية في عدد من القصائد الشعرية، بغض النظر عن تفعيل أو تعطيل أية معيارية نقدية متصورة لدى الآخر في اختيار هذه القصائد أو غيرها.. وبذلك لن يختلف الأمر كثيراً من الناحية المنهجية فيما لو كانت القصائد المختارة غير هذه القصائد .

في الاختيار، روعي أن تكون القصائد – باستثناء قصيدة واحدة – من شعر النصف الثاني لثمانينات القرن العشرين، أي من الشعر الذي كتب في أوج الانتفاضة الأولى التي بدأت في نهايات عام 1987. والانتفاضة الأولى تحديداً هي التي جعلت الحجر رمزاً أسطورياً واضحاً في القصيدة العربية المعاصرة، نستثني من هذا التصور قصيدة «الحجر» لعبدالله الصيخان التي كتبت في إيقاع يوم الأرض عام 1981؛ لذلك تبدو حال القصائد من الناحية التاريخية المكتوبة في نهاياتها، مع الأخذ بعين

الاعتبار غياب المصداقية الكلية عن التواريخ، تنتمي في جلها إلى عام 1988 (1408).

وفيما يلي القصائد مرتبة نسبياً حسب تاريخ كتابتها:

1. الحجر ، عبد الله الصيخان، يوم الأرض 1981.
2. جيل الحجارة، عبدالرحمن السويدا ء، 1988/1/1.
3. الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح، عبدالله الحميد، 1407.
4. ملحمة الوطن على كف الحجر، بديعة كشغري، شهران ونصف على انتفاضة 1988.
5. منافع الحجارة، فهد النصّار، 1988.
6. الحجر والصامتون، عبدالله بن إدريس، 1408.
7. لغة الحجارة، عبدالرحمن العشماوي، 1408/5/24.
8. المجد أنت والحجارة صولجانك،أحمد الصالح (مسافر)، 1408/7/1.
9. حجر، عبدالله الفيفي، 1988 (1409).
10. إلى أبطال ثورة الحجارة، حمد الزيد 1988 (1409).

رمزية الحجر في العناوين:

تنقسم عناوين القصائد إلى قسمين:

الأول – استخدام مفردتي (حجر/ الحجر) مجردتين في قصيدتين، ومع ألفاظ أخرى في قصيدتين أخريين (الحجر والصامتون/ ملحمة الوطن على كف الحجر)، مما يعطي الحجر دلالة أعمق من خلال عطف لفظة «الصامتون» التي تجعل الحجر يحمل دلالة النطق التشخيصية، وتوجد في العنوان الآخر دلالة تشخيصية أخرى ماثلة في «كف الحجر» الذي

يحمل ملحمة الوطن في الصورة التجسيدية..

الثاني - استخدام مفردة (الحجارة) في أربعة عناوين مضافة إلى نكرات: «منافع»، «لغة»، «جيل»، «ثورة» (منافع الحجارة، لغة الحجارة، جيل الحجارة، ثورة الحجارة) مما يدلل على أن لدينا معجماً شعرياً خاصاً بالانتفاضة أو بـ «ثورة الحجارة»، نرى منه أيضاً من الصفات التي توصف بها الحجارة في العنوانين الآخرين (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح/ المجد أنت والحجارة صولجانك) صفات: وسام الشهادة، ووسام الفرح، والصولجان.

لعل عناوين القصائد في سياق إشكالية قرا ءتنا تشير بوضوح إلى أننا أمام رمز حميمي للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية الإنسانية في وجه الكيان العنصري القمعي الاستيطاني الصهيوني.. وهذه الحقيقة التي يؤكدها الشعر، بوصفه قلب الإنسانية النابض، قد تفضي - في التصور العام - إلى أن الشعر ذاته سيبقى أقل حميمية من الواقع الذي غدا عن طريق الصراع العربي الفلسطيني مع الصهيونية (ممثلة في دولة إسرائيل) في أنفاق أسطورية مظلمة، لا ينيرها سوى الإصرار على إنسانية الانتفاضة الشعبية واقعياً، وتفعيل اللغة الإبداعية؛ استشرافاً لمستقبل متفائل آمن، متخيلاً!!

ستبدو رمزية الحجر في العناوين أكثر إيحاء، عندما نقرأ تكرارها في متن القصائد، وتحديداً من خلال الصورة الشعرية.

رمزية الحجر وأسطرته في الصورة الشعرية:

كيف ظهرت رمزية صورة الحجر؟! وما هي ملامح الصورة المركبة (أو الفقاعية/ المفردة أحيانا) في القصيدة؟!

إن الشعر الحقيقي هو الذي يلتقط الواقع، ويلتزم بتبديله دون أن يفقد شعريته، بل إنه يعدل عن الأساطير، ومن صميمه ومكوناته البانية لجسده يبني «قاعه الأسطوري»[15]؛ لذلك تعد الصورة الشعرية، وخاصة الصورة المركبة، أهم مقومات الشعر المعاصر، وفي إطارها يتجلى بوضوح الترميز والأسطرة بوصفهما أعلى سقف تصل إليه الصورة الفنية في الشعر.

تكاد الصورة الشعرية في سياق صورة الحجر الشعرية تتلاشى عن ثلاث قصائد، هي: قصيدة فهد النصار؛ لأنها قصيدة مباشرة في تناولها لمنافع الحجر، ولولا الموسيقى الشعرية الخفيفة على طريقة الأناشيد، لما فرقنا بين هذه القصيدة والخاطرة النثرية. وقصيدة حمد الزيد التي غيبت صورة الحجر بشكل عام لصالح صورة أطفال الحجارة. وقصيدة عبدالرحمن السويداء التي فعلت آثار الحجر من خلال أساليب التعجب، فصورت وابل الحجارة الذي يتفوق على نيضة المطر، وهي قصيدة مهمة في بيان أثر الحجر فيما حوله.

يقدم عبدالله الصيخان الحجر الفلسطيني في قصيدته (في صورة تشخيصية) بوصفه سيداً؛ أي سيد الوقت، وسيد من يجيء، ومن يروح، ومن سيصرخ بين مجلس الأمن و«الفيتو»... وهو أجمل ما يزف به الحبيب إلى الحبيبة، وأغنية الشموس إلى الشموس... وهو إنسان يتحدث، ويسأل، ويستشهد .. وله أخ عربي (حجر عربي) بليد، ومن ثم فهو:

زاد الكف، رقم حسابها

السريّ، تاريخ تحرك نحو أبواب البلاد ودقّ

أقواها، وصاح به: أنا الحجر الفلسطيني[16].

ثم هو في التكرار الشعري لمرتين في القصيدة:

أول الإسراء أنت، وآخر الإسراء: إسراء

الحجارة للحجارة والبيوت قلادة من رفض[17].

فالصورة الشعرية التي يتجلى فيها الحجر في قصيدة الصيخان، تجعل الحجر في مرتبة المطلق الأسطوري (المعجزات): مطلق السيادة، والجمال، والإنسانية، والتاريخ، والسرية، والإسراء!!

إن هذه الصورة المركبة في سياق أسطورية المطلق، ترينا حجراً يتجاوز الواقع إلى الرمز، ثم يتجاوز الرمز إلى الأسطرة؛ فنرى القصيدة عميقة الدلالات في الصورة التشخيصية المؤسطرة للحجر!!

* * *

وينبت الحجر (في صورة تجسيدية - تخييلية) في قصيدة عبدالله الفيفي من جراح الأرض المتسعة في عرس ينتشي فيه الناس على الرغم من شدة آلامهم، وتثمر هذه الجراح ما وعدت به من القدر الماثل في الحجر، فتنزل الثمار في صورة مطر الحجارة، الذي ينصب على رؤوس المعتدي (التنين). فنرى الحجر من خلال هذه الصورة آية أو معجزة لقوة الإنسان العربي الفلسطيني الكامنة فيه، ثم نرى هذا الحجر يغدو أسطورة في القوة التي تمرغ جباه أسطورة تنين الاحتلال في الذل والمهانة.. وكذلك يبدو هذا الحجر إعصار نور في وسط ظلام دامس، وبركاناً ثائراً في السكون، ونزفاً من الجراح المتسعة في هالة العرس التي ينتشي فيها الناس في التكرار الإيقاعي الشعري!!

إن قصيدة عبدالله الفيفي ممتلئة بالصور التجسيدية - التخييلية المؤسطرة لجسد الحجر على الرغم من محدودية فاعليته واقعياً، فهو في القصيدة حجر يولد من رحم المعاناة، ثم يغدو أسطورة في سياق ألفاظ الأسطرة، الأسطورة، العرس، النور، البركان...

ولا تختلف هذه الصورة الشعرية المركبة للحجر كثيراً عن الصورة التي رأيناها في قصيدة الصيخان، إذ رسم الشاعران كلاهما الصورة الترميزية الأسطورية في سياق المطلق، مع ميل الصيخان إلى الصورة التشخيصية، وميل الفيفي إلى الصورة التجسيدية التخييلية المركبة!!

* * *

وتهيمن صيغة التعجب (الصورة التجسيدية - التخييلية) على قصيدة بديعة كشغري، حيث يصير الحجر أملاً أحمر، وزمناً جديداً، وحدثاً عظيماً، ونوراً متألقاً، وتبراً لا يصدأ، ودفقاً من شعل تنثال.. هذا ما نراه في التساؤلات التعجبية التالية في سياق التغني بالانتفاضة التي يتحول فيها الحجر إلى بركان:

الحجر المتساقط يتفتق أملاً أحمر

يتحول ضرباً طعناً،

بركاناً يقذف حمماً

يتفتت ليعود كما كان

(..)

حجر أم نور

جهراً يتألق

سر أم جهل

بالسر أبى أن ينطق؟

(..)

حجر أم زمن

حقب تتجدد؟

(..)

حجر أم تبر ..

في عين الزيف يصوغ سلاحاً لا

يصدأ؟

(...)

حجر أم برق يلمع؟

(...)

حجر أم دفق من شعل تنثال؟



(...)

حجر أم حدث

من تاريخ جلل؟(18)

تعني هذه التساؤلات أن ينتقل الحجر من عاديته ورمزيته المتواضعة إلى صورة المطلق أيضاً: البركان، النور، الزمن الجديد، التبر، البرق، الشعل، التاريخ الجلل.. ولا تختلف هذه الرؤية التصويرية - أيضاً - عما جاء في قصيدتي الصيخان والفيفي، باستثناء أنها اتكأت على الصورة المركبة للاستفهام التعجبي!!

* * *

نجد في قصيدة مسافر، حجراً مهيباً (صورة تشخيصية)، يشب كما تشب الأرض والأطفال، فيفيض حنانه؛ ليسقي كفاً وطفلاً... ويزهر في تصدعه المدى، وينبت فيه المجد.. فتتحقق من خلاله المعجزات!!..

وكذلك نرى صورة الحجر في قصيدة عبدالله حميد، بصفته النارية

يغلي في السواعد السمر، فيتصاعد جمراً في الذرى، فيمضي دون غمد، يجتاح البنادق ويرديها، ويصطاد المتاريس، ويفري صلف البغي، يعاند، ويرقى، وينزرع في الأرض، وتجري فيه الدماء التي تنبض بالثورة، ويزرع مثل الورود في درب الشهيد، وبذلك يغدو هذا الحجر وسام الفتح والنصر العنيد..

أما العشماوي فيعطينا صورة للحجر (صورة تشخيصية)، وهو يتلهف للمعركة، ويعزف ألحان البطولة في كف من يأبى المذلة، فتصير الحجارة لغة، ترسم وعد الإباء والعزة، وتحث الأمة على المواجهة، وعدم الركون إلى الأعداء..

وأخيراً يقدم عبدالله بن إدريس مقدمة تشخيصية للحجر في قصيدته؛ يشخص فيها الحجر الفلسطيني، فيجعله إنساناً حياً، يقول: «هل رأيتم أو سمعتم عن حجر يقلب رشاشاً؛ أحجار فلسطين ليست مثل بقية أحجار الأرض. الحجر الفلسطيني كائن حي.. يحس وينفعل ويقاوم. إنه أقوى حياة وأشجع روحاً من بعض البشر وبعض العرب، وهو يأبى أن يطأ اليهود عليه، فيتطاير عليهم، حتى أنهم ليخيل إليهم أن الحجر الواحد عندما تقذفه يد المسلم مئة حجر والمئة ألفاً»[19].

تنطلق صورة الحجر في قصيدة ابن إدريس من كونه شخصاً بلسان عربي فصيح، يعلو، فرحاً غير منافق، فوق صمت القوم، يوقظ الحس الثوري فيهم، ويصير الرمز المرهق لكاهل الأعداء، بل هو نقمة الله، والقدر/ الطاعون الذي يصيب الأعداء؛ فيفنيهم!!

* * *

من أين تجيء الأسطرة إلى الحجر في ضوء الصور الشعرية السابقة؟!!

نؤكد بداية، وقد أشرنا إلى هذا سابقاً، أن «الأسطوري هو البعد المحجّب من أبعاد العادي. والعادي هو لحظة شفافة من خلالها يترا ءى الأسطوري، ولكنه لا يمنح نفسه إلا للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها الأولى، وخطرها الأول: التسمية/ التأسيس. وهذا لا يقدر عليه إلا الشعر»[20]، لذلك نتفق على أنه لا يوجد شيء في ذاته أهم من أي شيء آخر في القصيدة؛ لأن «التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديماً، وهي التي تضفي على اللفظة طابعاً رمزياً، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعوري، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً»[21].

إذاً، نستطيع القول من خلال استعراضنا لبعض الصور الشعرية عن الحجر في القصائد السابقة:

إن الحجر رمز أسطوري معاصر بكل ما تعنيه هذه العبارة من دلالات، يمكن أن نرى فيه بعض الإيحاءات التاريخية من خلال إشارات محدودة إلى الأساطير التراثية؛ لكنها تبقى إيحاءات محدودة جداً، مما يتيح المجال أمام إيحاءات الأسطرة التي تجعل الحجر لفظاً يتجاوز المألوف إلى مستوى يضعنا في سياق دلالات الحجر التصويرية المطلقة.. وهذا هو المنبت الأسطوري للحجر في القصائد على وجه العموم، بوصف هذه القصائد تتغنى بالانتفاضة التي لا ينقصها التخييل المطلق، لأنها في ذاتها جزء مهم من هذا التخييل، أي أنها الواقع الذي يتجاوز أحياناً – بسبب غرائبيته – التخييل ذاته، فيصير هذا الواقع أسطورياً من هذه الناحية التخييلية تحديداً، على أساس أن التخييل هو موطن الأسطورة والأسطرة، ثم قد تتعمق أسطوريته في القصيدة بوصف الشعر يحيلها

(الأسطورة) إلى «المراوغة المتطرفة التي تكاد تنجح في تمنعها على الإدراك، ومن ثم فهي المتاهة العظمى التي لا تخلو من تنظيم» على حد تعبير راثفين[22]، فنرى انتفاضة الحجر أسطورة في واقع أسطوري وفي قصيدة أسطورية أيضا!!.

رمزية الحجر وأسطرته فيما حوله:

يكتسب الحجر رمزيته وأسطرته من علاقته بما حوله في بنية القصيدة؛ إذ يعتقد نقاد كثيرون «أنه بالإمكان التعرف على الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفئاته، لا من خلال الرأي القائل إن الأسطورة أمر نظري مجرد»[23]، وهذا الماحول يتعدد بتعدد أطراف الصراع التي تبدو في سياق الرجم بالحجارة على النحو التالي:

1. زمكانية ولادة الرجم (الأرض زمن الانتفاضة) بما تمثله من طبيعة وموروث!!
2. الرامي أو الراجم (الكف التي تحمل الحجر)، وهي كف الطفل الفلسطيني الذي غدا رمزاً أسطورياً من خلال فعل الانتفاضة.
3. المرجوم (الوجه الصهيوني المدمي) بما يمتلكه من بشاعة آلات التدمير، و«الفيتو» الأمريكي الذي يبرر فعله الإجرامي!!
4. ذات «النحن» متمثلة في غياب الأمة الصامتة المكلومة العاجزة عن المواجهة.
5. ذات المبدع؛ الحاضرة بوصفها خطابا إبداعياً إنسانياً محملاً بثقافة إنسانية المواجهة؛ دفاعاً عن إنسانية الإنسان في مواجهة وحشية البشر، انطلاقاً من كون الصراع في فلسطين صراعاً بين إنسانية

الطفل العربي الفلسطيني ووحشية الآلة العسكرية الصهيونية، فيبدو الصراع صراعاً بين الخير والشر، وهو، على أية حال، صراع الوجود لا الحدود في تصور الذات المبدعة (الشاعر)!!

أولا - زمكانية ولادة الحجر

تعد ولادة الحجر في سياق ولادة الانتفاضة ولادة رمزية أسطورية في بنية القصيدة، فالرجم في التصور الشعري سلاح معنوي إنساني يمثل كفاح الأمة المضطهدة عن ذاتها؛ لذلك لا يعني الشاعر الخسائر المضاعفة التي يمكن أن يسببها هذا الرجم عندما يكون رد العدو موجعاً بشعاً في جسد هذه الأمة، فمثل هذا القمع البشع الذي يصل إلى التدمير والقتل البشعين هو في نهاية المطاف مشروع تضحية واستشهاد، يتجاوز التضحية المحسوبة إلى التضحية المطلقة!!

يبدو المهم في التصور الشعري هو أن زمكانية ولادة الحجر تعني النقيض لزمكانية اليباس والتفكك والانهيار (الأرض الخراب The waste land) التي تعيشها الأمة والأرض، سواء أكان هذا الانهيار بأيدي أناس من الأمة ذاتها أم بأيدي أعدائها، فالشعر لا ينظر إلى القضية العربية الفلسطينية بوصفها قضية إنسانية خاصة بأهلها، إنه ينظر إليها بوصفها قضية أمة عربية أولاً؛ لأن فلسطين جزء لا يتجزأ من جسد هذه الأمة، ثم بوصفها قضية إسلامية؛ لأن فلسطين جزء حميمي من الأمة الإسلامية؛ وخاصة في إطار مدينة القدس ومسجدها الأقصى والإسراء والمعراج، وأخيراً بوصفها قضية إنسانية تدخل في إطار حق الشعوب التي اغتصبت أراضيها وإنسانيتها عن طريق الاستعمار والاستيطان في الكفاح والجهاد لنيل حقوقها المدنية والإنسانية المشروعة!!

إن ولادة الحجر في ضوء هذا التصور القومي، ثم الإسلامي، ثم

الإنساني، تعد ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دفينة في ذات الشاعر الذي يجد نفسه يخرج عن طريق هذه الولادة من زمكانية اليباب والرماد والظلام إلى فجر الولادة بما يحمله هذا الفجر من آمال وطموحات تجعل اللغة الشعرية لغة أسطورية محتفية بالولادة أكثر مما تحتفي الولادة ذاتها بنفسها، فزالت بذلك الحدود بين اللغة والأسطورة[24]، وهذا يعني تغييب معاناة الولادة التي يمكن أن تكون مضاعفة، من أجل استحضار فاعليتها الرمزية المعنوية الإنسانية، حيث ينتصر فيها الحجر على «الأباتشي»، وكذلك يرعب الطفل الفلسطيني الذي يشرع صدره عارياً من كل شيء كيان الجندي الصهيوني المدجج بالسلاح، من ثمّ يغدو الكيان الصهيوني بمجمله شيطاناً، يستحق الرجم بلا رحمة!!

إذاً نحن أمام مستويين من الزمكانية في القصيدة: مستوى ما قبل ولادة الحجر وما يحمله من سلبيات الضياع والانهيار واليباس إلى درجة الموت... ومستوى ولادة الحجر وما يحدثه من تحولات إيجابية في وعي المقاومة المشروعة وطنياً ودينياً وإنسانياً، مما يحقق الحياة بكل أبعادها لأبناء المقاومة حتى في الاستشهاد نفسه!!

تنشغل قصيدة عبدالله بن إدريس بزمكانية معاناة فلسطين خلال عشرين عاماً بين هزيمة حزيران عام 1967 وبداية الانتفاضة الأولى عام 1987 زمن كتابة القصيدة، فيصور الحال في صور معبرة، تختزل في: اليباس، وانحسار الأمل، والكدر، واليأس، والظلام، والقهر، والقيد...

(عشرون عاماً) ولم يهطل لنا أمل عشرون مصحرة يستافها الكدر

(عشرون عاماً) على يأس يراوحنا لم تشرق الشمس أو يهفو لنا قمر

ظلام قهر على شعب تفرده أن ليس يقهره التعذيب والبطر

(عشرون عاماً) غفت في حلم يقظته[25] وما تبدلت الأحلام والغير

(عشرون عاماً) مضت والعزم مشتعل　　على الكفاح، ولكن دونه الأصر[26]

في ظل هذا اليباس والصمت الذي يشبه المقبرة، يولد الحجر، فتغدو أبيات القصيدة الباقية كلها تغنياً بهذه الولادة أو الانبعاث، ابتداء من المطلع الذي يعلن فيه الشاعر الولادة:

قد جاء يومك يعدو أيها الحجر　　يقول ها.. إنني من فرحة سكر[27]

ومروراً بتحول القصيدة إلى صوت الحجر الهادر، وهو يعلن اليقظة، وينفي الحذر، وينفجر كقدر الطاعون في وجوه الصهاينة الباغين:

أنا الذي أيقظ الأقوام من سنة　　وأيقظ الحس لهاباً له شرر

ما ثم من قوة عسفاً تنازلني　　إذا تحرك شعبي وانتفى الحذر

صه أنا القدر الطاعون منصلتاً　　على (الصهاينة) الباغين أنفجر

كأنني نقمة لله قد نزلت　　على يهود فلا تبقي ولا تذر[28]

وانتهاء بالتصميم على الانتفاضة والكفاح إلى حين تحرير فلسطين من مغتصبيها:

حتى يفر بنو صهيون من وطني　　كما السنانير إما اجتالها النمر[29]

إن هذه الولادة في الزمكانية الخاصة بهذه القصيدة تكاد تكون أساسية في بقية القصائد الأخرى التي تتناول الحجر المنتفض، مع تفاوت بينها في التفاصيل.. فاليباس، ثم الولادة/ الخصب، ثم التحولات الناتجة عن هذه الولادة، تعد حركية ظاهرة أو ضمنية في القصائد عموماً، فهي ضمنية في القصائد الجديدة مثل قصائد الصيخان، ومسافر، والفيفي، وكشغري... ومباشرة في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء...

فقصيدة العشماوي - في السياق المباشر، على سبيل المثال - تكاد تنشغل في معظم أبياتها بزمكانية اليباس، أي ما قبل ولادة الحجر، وإلى

حد ما تعطي إشارات شعرية متعددة احتفاء بولادة الحجر. فزمكانية اليباس - على العموم - تتشكل من ضعف الأمة من جهة، ومن قوة أعدائها من جهة ثانية.. ففي السياق الأول نجد الجراح النازفة، والقلب المغلقة بالهموم، والعين الباكية، والصمت الطويل، والضعف الجسدي والخدر، واليأس، والركون إلى الأعداء، واشتعال الفتن والخلافات الداخلية، والتخاذل، والليل الأعمى وظلماته، إلى حد أن صار الأقصى من هول مصائب الأمة راجفاً محاصراً بقوة الأعداء الطاغية. ونجد في المستوى الثاني: مدافع العدو التي تقصف، وأيديه التي تريق الدماء وتغرفها، والردى المخيف، وتجار الحروب الذين يشربون دماء الأمة، والحاخامات والأسقف الذين يتلاعبون بها، بما لديهم من فسق وتطرف، والأعداء الغادرين الذين يدوسون الضعيف ويجرفونه... في هذه الزمكانية المخيفة يتوقع أن تكون ولادة الحجر أسطورية، لكنها لا تأخذ بعداً أسطورياً عميقاً في هذه القصيدة، فتبقى صورته في دائرة الرمز، بوصفها تتصف بصفات تقريرية مباشرة منها: أنها تعيد للأمة شرف الدفاع عن الحمى، وتعزف لحن البطولة، وتأبى المذلة، وتعد بالإباء، وتحمل حسام الحق ومصحفه!!

يمكن تصور المعجم اللغوي لزمكانية المعاناة واليباس الكابوسية التي سبقت ولادة الحجر من خلال مقدمة قصيدة العشماوي الممتلئة بالظلام والردى، ومنها:

أبتاه مازالت جراحي تنزف والليل أعمى، والمدافع تقصف
بيني وبين مطامحي ألف يد هذي تريق دمي، وهذي تغرف
ليل التخاذل سيطرت ظلماته والقلب بالهم الثقيل مغلف
وتثاءب الصمت الطويل ومقلتي ترنو إلى الأفق البعيد وتذرف
وأمام باب الدار يرقبني الرّدى وعلى النوافذ ما يخيف ويرجف[30]

ولا تختلف كثيراً زمكانية الولادة عند عبدالله حميد عن العشماوي في معجمها اللغوي المباشر، فنرى الأمة تعيش في زمكانية سلبيات: الوجد، والبطون، والجمود، والذل، واليتم، والشكل، والقعود، والبلادة، والضياع، والتفكك، وهيمنة الشعارات والخطابات والخلافات، والشجب والتنديد، والمتاجرة بالدماء... إلخ.

وعموماً، نجد في بقية القصائد احتفاء بولادة الحجر على حساب تفاصيل الزمكانية، مما يعني غياب الخطاب الشعري المباشر الذي وجدناه في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، وحميد.. فيكتفي الصيخان بالإشارة إلى زمكانية المسخ والبلادة، والفيفي إلى اتساع الجرح والجباه المحنية، وحمد الزيد إلى الصنمية وطلب الكراسي، والسويداء إلى الذل والأوهام والخطب، ومسافر إلى لحد السنين... إلخ.

ولعلنا نتوقف عند لحظة الولادة في قصيدة مسافر؛ بوصفها تعلن ولادة زمن الطفولة من لحد السنين (زمكانية غياب الأمة)، ويتطهر هذا الزمن (زمن الطفولة) بدم الشهيد، ويضم إليه الطفل، ويقبل الحجر المهيب:

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وضمّ هذا الطفل

قبّل ذلك الحجر المهيب(31)

ثانياً - كف الرامي

تعد كف الرامي أو الراجم أو القاذف أبرز فاعلية أعطت الحجر

قيمته الترميزية أو الأسطورية، فلولا هذه الكف لما كان للحجر، على أية حال، أية قيمة تتجاوز العادية؛ لذلك كانت الانتفاضة التي وجدت أمامها الحجر سلاحاً طبيعياً لا ينفد، هي الخالق لقيمة الحجر في الشعر، ثم عمّق الشاعر، بعد أن شاهد الأطفال تحديداً يرجمون الحجارة على الجنود، قيمة الحجر الإنسانية الترميزية الأسطورية، ولا يختلف في هذا الموقف الشعري الطموح شاعر عن آخر، على وجه العموم.

ونتيجة لتعميق إنسانية الانتفاضة وحقها الإنساني المشروع في المواجهة، فقد اتخذت كف الأطفال كفاً رامزة للرمي، وارتبطت الحجارة بأطفال فلسطين، فوجدنا «أطفال الحجارة» رمزاً للثورة والمقاومة، وقد أعطاهم الشعر صوراً تكاد تصل من خلال العلاقة بينهم وبين الحجارة من حولهم إلى ما يتجاوز الصياغة الأسطورية، وهي صور لم توجد قبل ذلك في أي تاريخ بشري فيه حرب بين الإنسانية وأعدائها.

تمتلئ قصيدة عبدالله حميد بأفعال الأمر المباشرة التي حولت أطفال الانتفاضة إلى أبطال فوق المألوف، يحثهم الشاعر على الثورة والمقاومة، وكأنهم وحدهم يقاتلون عن الأمة كلها. يمكن أن نتأمل هذه الدعوة الآمرة من خلال أفعال القصيدة النارية: أشعلوا، قاتلوا،جاهدوا، فجروا، واصلوا، دمروا، طهروا، حطموا، ازرعوا، اغزلوا، علموا، لقنوا، قبلوا...

لا تختلف القصائد كلها في مسألة إعطاء أطفال الحجارة صورة الولادة الأسطورية، بوصفهم جاءوا من رحم الموت والهزيمة، وكأنهم العنقاء التي تولد من الرماد،أو «تموز» الذي ينبعث من العالم السفلي، فكانوا على هذا المستوى: الأشبال، والجيل الجديد، والأبطال الجدد... وهذه الرؤية قد تظهر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في القصائد، فهي مباشرة - على سبيل المثال - في قول العشماوي:

طال انتظار صغاركم، فتحركوا لما رؤوا أن الكبار توقفوا
وتلفتوا نحو السلاح فما رأوا إلا الحصى من حولهم تتلهف
عزفوا بها لحن البطولة، والحصى في كف من يأبى المذلة تعزف[32]

وهي غير مباشرة – على سبيل المثال أيضاً – بوصفها ولادة أسطورية تشبه ولادة النور في الظلام والبركان في السكون في قول الفيفي:

– حجر:

وتنزل الآيات أن قوة الإنسان في الإنسان

فتمحي الأسطورة التي حنت جباه

وتكتب الأسطورة التي تمرغ الجباه

– حجر:

أين الظلام اليوم في إعصار نور؟!

من ذا الذي براحتيه يستطيع سدّ بركان يثور؟!![33]

إن ولادة أطفال الحجارة، رمز الانتفاضة الشعبية الإنسانية، تشكل مركزية الأسطرة في قصيدة الانتفاضة. وهذه الولادة وتشكلاتها المختلفة سنقرأها من خلال ثلاث قصائد عبرت بشكل واضح عن أسطورية هذه الولادة وهي قصائد كشغري، ومسافر، والسويداء.

إن الولادة عند بديعة كشغري تحمل التساؤل التعجبي الأسطوري الكبير الذي يبهر العالم كله، بل تزلزل هذه الولادة الأعداء كلهم بما فيهم أركان البيت الأبيض التي يفترض أنها لا تتزلزل. والقصيدة تدمج بين الطفل والحجر في القوة والصلابة، بحيث تبدو الولادة أسطورية في

التصور العام للعلاقة بين كف الطفل المنتفض والحجر سلاح الكف، فنرى الطفل مغواراً صلباً كالصخر، تتشكل في ولادته وموته معا المعجزات:

طفل أم حجر

ذاك المنتفض على أجنحة الثوار؟!

بشر أم صخر ..

ذاك المتساقط أبدا ذاك المغوار؟!

(...)

طفل أم كيمياء؟!

(...)

أنامل ناعمة أم كف

يرمي فلا يخطئ؟!



(...)

فدائي يستشهد أم طفل يترعرع؟!

ويرغم جميع مذابحكم

يشب فتى في غزة

تتناسل مدن

تحت سماء الأقصى

يولد أطفال في وقت واحد

(...)

طفل أم بلاغ هدى لا يغتال؟!

(...)

طفل أم إعجاز يبعث ... ... ؟![34]

لا يخفى ما في هذه الاقتباسات من أسطرة لولادة الطفل، بحيث غدا هذا الطفل حجراً، صخراً، كيمياء لا تعرف، كفاً لا تخطئ، جيشاً من الأطفال يولدون في لحظة واحدة ، هدى لا يغتال.. إلخ.

لكن هذه التساؤلات لا تعني الأسطرة المطلقة المنقطعة عن ماضيها، لأنها ولادة ممتدة من الماضي، من صلاح الدين وحطين، وآملة في كتابة المستقبل الجديد:

من صدر صلاح الدين

من أضلع حطين

شموخاً

يولد طفل

ويأمر من عشق فلسطين

يتحول حجراً أعسر

وبعفوية صرخات الأطفال

يبعث جندي

في يده سلاح حجري

وفي يده الأخرى

قلم للتاريخ !![35]

أما الولادة في قصيدة مسافر، فإنها تكاد تكون أكثر عقلانية من الولادة الغرائبية عند بديعة كشغري، فهو يستخدم مركب «أطفال بيت

المقدس» ليدلل من خلال رمزيتهم على فعل المقاومة التي انتفضت في «الولد» انتفاضة رجولية مصحوبة بالإيمان والغضب والعشق لتراب الأرض، فيشب الولد، والحجر، والأرض، والعشق معاً ليولد «زمن الطفولة» من «لحد السنين»، فيصور لنا الشاعر حيمية ولادة «أطفال بيت المقدس» في سياق العلاقة بالحجر، في صور تتجاوز الرمزية إلى الأسطرة التي تكذب خرافات العرافين:

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وضم هذا الطفل قبل ذلك الحجر المهيب

الطفل أقبل شامخا

طفل ولا كل الرجال

أراه.. ألمس بأسه

عيناه .. في «موقيهما» يستوقد اللهب

....

لا يأتي بفاتحة الفتوح زماننا

أطفال بيت المقدس

يستسقون للأحياء

أزمنة برائحة الجهاد تطيب

يستسقون للوطن المناضل

ثورة... ودماً

وعزماً... دونه الشهب

هذي الأكف بهم قد ارتفعت

والثأر فيها جحفل لجب[36].

تتحول شخصية الطفل الفلسطيني في القصيدة بعد هذه الولادة الأسطورية التي كذبت كلّ العرافين اليائسين، إلى شخصية «المنقذ» التي يولد على راحتيها محار البحار والحصباء، وسهام أمية، والمروءات المضرية، فيصير هذا الطفل ثورة تحيي موات الأرض وأفئدة الرجال، ويغدو بذلك نصره إنسانيا حتمياً:

يا سيدي الطفل..!!

المحبة في عيونك واحة

نعمت بري ظلالها الغيد الحسان

الآن.. كيدك لا يفل

الآن ..نصرك لا يذل[37]

ونجد في قصيدة «جيل الحجارة» لعبدالرحمن السويداء، حالة الانتفاضة الشاملة، لكن تبدو المباشرة في القصيدة هي الصياغة الشعرية المهيمنة، وبذلك لم يعد الأطفال رمزاً أسطورياً دالا على حركية الانتفاضة الحقيقية، وإنما نجد شعباً كاملاً ينتفض منذ ميلاده وفي كفه الحجر؛ ليواجه عدوه الغاصب الباغي، يقول الشاعر مخاطباً الحجر:

لله درك ما أمضاك منصلتاً من كف صنديد فتيان إذا نفروا

ومن صبايا احتشدن في تظاهرة وسيدات وأطفال إذا انتشروا

عجائز وشيوخ في انتفاضتهم توثبوا في مجال الرجم وابتكروا

تلك المقاليع دارت في سواعدهم لترجم الحجر الناري فينهمر

الكل يحمل في يمناه جلمده فيقذف الغاصب الباغي فيندحر

(............)

جيل الحجارة ما أقوى عزيمته من صبح ميلاده في كفه حجر[38]

إنّ كفّ الرامي، كما يتضح، لا تعني صورة واقعية مألوفة.. إنها كف أسطورية، تمتلك فاعلية خارقة ،تتجاوز المألوف والعادي الذي نجده في راجمات الصواريخ على سبيل المثال..!!

ثالثاً: وجه المرجوم ونفسيته:

تعد لفظة المرجوم أكثر إيحاء من ألفاظ أخرى كالمستهدف أو المرمي، لأن المرجوم يكتسب دلالة الفساد في ذاته، مما يجعله أكثر فاعلية في تصور الصراع بين الموقع الإنساني المتمثل في أطفال الحجارة والموقع الآخر الشيطاني الذي يمثله المرجوم (الكيان الصهيوني في فلسطين).

يمكن أن نرسم الشخصية الصهيونية المرجومة في إيقاع شعري كاريكاتوري تصويري مكثف، يكشف عن كون هذه الشخصية فاسدة في تكوينها وفي منطلقاتها، وأنها تستحق - كما تبدو من خلال البنية الشعرية - أن تكون رمزاً للشر المطلق في الحياة، ومن ثم فإنها في هذا التصور الكاريكاتوري المشكل لفسادها تصبح في سياق الأسطرة شخصية شيطانية، ترجم في التصور الشعري كما يرجم الشيطان، وترتعب ويخور داخلها المهزوم نفسياً، دون أن تنفعه آلة الدمار الشاملة المخيفة التي يحيط بها جسده؛ لأن هذه الآلة العسكرية تصير عاجزة من الناحية الإنسانية الرمزية عن مواجهة الحجر الإنساني في كف الطفل.

تتعدد في القصائد الأوصاف السلبية التي توصف بها هذه الشخصية، نذكر منها: النذالة، والاستبداد، والغطرسة، والظلم، والبغي،

والاغتصاب، والحقد، والكذب والتلفيق... ولعل المعاني المستمدة من الدين الإسلامي تعد أكثر دلالة في التعبير عن هذه الشخصية من خلال المقارنة بينها وبين القرود (مع تقديرنا لحيوانية القرود)، أو تصويرها في سياق من يخرب بيته بيده، كما ورد في الآيات القرآنية[39].

وإذا كان المظهر الخارجي لهذه الشخصية الصهيونية حاضراً عن طريق العتاد العسكري في أسطورة التنين (رمز الشر) (عند الفيفي)، فإن هذه الشخصية الأسطورية تبدو أمام رمي أو رجم حجارة الانتفاضة شخصية كاريكاتورية مهزومة مكسورة سرابية مرجفة جوفا، في تصور الشعراء، كلهم!! من هنا تصبح قضية الرجم بالحجارة مسألة إنسانية تمارس ضد بشاعة هذه الشخصية المتشكلة أسطورياً من أقبح الآثام أو الشرور.

نجد هذه الصورة المأخوذة من الرجم في الحج متشكلة في قصيدة حمد الزيد على النحو التالي:

ارجموهم يا رفاقي

ارجموهم

فهم أوباش

وأبناء بغايا

وهم الطاعون في الأرض

من جعلونا كالسبايا..

هم لصوص الأرض والتاريخ

أبناء الأفاعي والعقارب

وهم اللعنة في كل أرض وكتاب[40].

فالرجم هنا لشخصية فيها صفات: الويش، والبغي، والطاعون، واللص، والأفعى، والعقرب، واللعنة.. وأية شخصية فيها هذه الصفات هي شخصية أسطورية في شرورها وآثامها.. وهنا سيبدو الأسطوري، ومن ثم الشعر، أقل أسطرة من الواقع المشبع بالشيطانية الصهيونية في ممارساتها اليومية على الشعب العربي الفلسطيني.

ونجد الصورة الشيطانية نفسها تقريباً في بيتي عبدالله بن إدريس اللذين يستفيد فيهما من الدين والتاريخ والحاضر:

يا أيها الأمة الملعـون غابرها دينا وحاضرها المأفون والقـذر

(يهود) يا سوأة التاريخ من قدم وشر من وطئ الغبرا ومن عهروا[41]

يرسم الشعر في العادة صورتين للمرجوم المهزوم؛ إحداهما نفسية داخلية مسكونة بالرعب والجبن والهروب، وأخراهما جسدية دامية، وخاصة في فضاء الوجه.

فقد عبرت بديعة كشغري عن الهزيمة النفسية في قولها:

ويعم الذعر بني صهيون

«يورديم»[42]

الجبناء ينادون ..!

تعالوا.. أعيدوا للعسكر قوة

«عوليم»![43]

كم من إثم كم من جرم

باسمك – حرم القدس –

زوراً يقترفون

يعيثون فساداً.. بغياً

ثم يصيحون:

«أورشليم»..!![44]

أما صورة الرجم الحسية ، فإنها تظهر بفاعلية في الرأس الذي يعد أكثر فضاءات جسم الإنسان تأثراً بالحجارة. وأفضل من عبر عن هذه الصورة الحسية، في سياق الرجم، عبدالرحمن السويداء في قوله:

الـلـه أكـبـر مـا أقـواك يـا حـجـر أنت السلاح لمن ضاقت به الخير

تصلى الرؤوس حميماً حين تمطرها بـوابـل لا يـوازي فـيـضـة المـطـر

على الجباه وفي الأجفان تسحقها وفـي المآقي تـلـظـى ثـم تـسـتـعـر

تهوي على الهامة الشوهاء تشدخها وتهشم الأنف والأسنان تنكسر

وتـبـجـس الأحـمـر القـاني مـتـدفـقـاً مثل النوافير دفعاً حين ينفجر[45]

في ضوء ما سبق، تتحجب فاعلية الحجر وراء اللغة، فتكشف أنه العدو اللدود للكيان الصهيوني، خاصة في التصور الديني الذي يؤمن بأن الحجر في نهاية الزمان سينطق، ويكشف للمسلم هوية الصهيوني المختبئ خلفه؛ فقد ورد في الحديث الشريف: «لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود ، فيقتلهم المسلمون حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم، يا عبدالله، هذا يهودي خلفي، فتعال، فاقتله؛ إلا الغرقد فإنه من شجر اليهود ».

رابعاً: .....

تعد عن المواجهة من أبرز الملامح التي جعلت الشعراء يرون في حضور الانتفاضة فعلاً مميزاً، بل أسطورياً، في مواجهة العدو (المرجوم)، والشاعر إن لم يكن صوته صريحاً في نقد الأمة الغائبة المتقاعسة، فإن

الوضع العام للأمة المهزومة، المتبلدة، المفككة بخلافاتها، لابد أن يكون حاضراً في أية قصيدة وإن كان غائباً.. لذلك غيب معظم الشعراء الصورة الشعرية المباشرة المنتقدة لسلبية الأمة؛ لأن تركيزهم انصب على الحجر المنتفض بوصفه الرمز الأول في القصائد كلها. ومع ذلك فكانت حياة الأمة السلبية واضحة مباشرة في بعض القصائد، وخاصة في قصيدة عبدالله حميد، الذي جاء صوته مباشراً في وصف الأمة بأوصاف سلبية هجائية، تكشف عن الاستخفاف بها وبقدراتها على طريقة نزار قباني:

قاتلوا عنا ..

فما فينا فدائي مجاهد

إننا محض جلامد..

تحتسي الذل.. ولا تفتأ ترتاد الموائد..

قاتلوا عنا.. وموتوا..

إنما نحن اليتامى.. والثكالى.. والقواعد..

همنا الشكوى البليدة..

والبطولات الأثيرات الفريدة..

نرمق التاريخ والذكرى الشهيدة..

أو نناجي النصر ما بين الوسائد

ليس غير الوجد يشقينا..

وآهات المواعد..(46)

ثم تغدوا حال الأمة في أسوأ أوضاعها عندما تقاتل بالشعارات والخطب والشجب، بوصفها أسلحة المفلسين الضعفاء المهزومين:

قاتلو عنا.. نقاتل.

خلفكم – نحن نقاتل..

بالشعارات نقاتل..

بالخطابات.. نقاتل ..

بالخلافات.. نقاتل..

بدم القتلى.. نقاتل..

باشتمال الشجب.. والتنديد..

في حصون من صدى..

صدئت رغم المدى..

شاخ فيها النل.. نساها القدا..[47]

ويرى العشماوي أن الأمة ماجدة في ماضيها، لكن رعاتها، وعلماءها، وشبابها، في الحاضر هم الذين ضيعوها بعد أن فرطوا بشخصياتهم القوية:

يا أمة ما زلت أنشد مجدها   شعراً يطاوعني صداه ويسعف

المجد مجدك إنما أزرى به   راع يتيه، وعالم يتزلف

وشبيبة هجرت مبادئ دينها   وغدت لأفكار العدا تتلقف[48]

تبدو الحالة الشعرية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن وضع الأمة العربية الراهن أكثر مباشرة وسطحية، فاللغة تكاد تكون لغة متداولة، وبذلك تغيب عن الشعر البنية الترميزية العميقة، وتخفت بفعل التجريد الأسطرة على وجه العموم.

خامساً: ذات الشاعر

تحضر ذات الشاعر في القصيدة انطلاقاً من كونها تقدم رؤية فاعلة للحجر رمزاً وأسطرة، وتكاد تغيب ركودية المناسبة التي كانت تهيمن على ما يعرف بشعر المناسبات، فالانتفاضة لم تكن مناسبة عادية؛ لأنها تمثل رؤية متقدمة طليعية لما يطمح إليه الشعراء الملتزمون في العادة، من هنا تعد صورة الحجر في القصائد المختارة وفي غيرها نابعة من داخل الشعراء، بل تمثل سقفاً عالياً من هذا الداخل؛ لذلك لا نستغرب أن تكون صورة الحجر ممتلئة بالترميز والأسطرة، إلى حد أنها قد تخلّف الشاعر نفسه وراءها، فيجد نفسه جزءاً من الأمة المهزومة المنهارة، خاصة في ظل ما يراه في الحجر وأطفال الحجارة من بطولات تبلغ حد الأسطرة.

نجد هذه الذات المندمجة مع الأمة في سلبياتها - على سبيل المثال - في قصيدة عبدالله حميد، إذ غدت أنا الشاعر جزءاً من الأمة التي ينتقدها انتقاداً لاذعاً؛ لإعلاء شأن ثورة الانتفاضة بوصفها طليعة يعقد عليها الأمل في تحقيق النصر!!

وتغيب شخصية الشاعر المباشرة عن بعض القصائد، مثل قصائد: الفيفي، والسويداء، وكشغري، والنصار، لكنها تحضر ضمنياً من خلال ارتفاع الغنائية الشعرية بولادة الحجر وفاعليته التي تأخذ دور البطولة - إن جاز هذا التعبير السردي - في القصائد عموماً. بل إن الحجر يصبح كائناً حياً، يروي دوره البطولي، فيغيب صوت الشاعر ليحضر بدله صوت الحجر من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما هو الحال في قصيدة عبدالله بن إدريس الذي ينطلق في قصيدته من منطلق أن حجارة فلسطين تحس وتنفعل وتقاوم، ولغتها أفصح من أية لغة يتكلمها الناس.

وفي الوقت الذي نجد حضوراً تقليديا لذات الشاعر في قصيدة «مسافر» من خلال أسلوب النداء: «يا سيدي الطفل»؛ حيث تندمج ذات

الشاعر بذات روح الأمة الممجَّدة لسيادة الحجر والطفل معاً، أو من خلال تعبير حمد الزيد عن هذا الحضور من خلال أسلوب النداء الحميمي «يا رفاقي»، فإن عبد الله الصيخان يحضر من خلال صوفية الحب، حيث يكرر سطوراً شعرية تنجز فاعلية الاندماج الذاتي بموقف الانتفاضة وسلاحها الحجر، ومن ذلك قوله:

أحبك يا زمان الرفض

أحبك

(...)

أحبك يا زمان الوصل

بين دمائهم والأرض

(...)

أحبك يا حديث الأرض[49].

أما العشماوي، فهو على عكس الشعراء كلهم؛ إذ تمتلئ قصيدته بذات الشاعر المعذبة، فتأخذ هذه الذات نصيب الأسد من بنية اللغة الشعرية، خاصة أن القصيدة خطاب من الابن الشاعر الموجوع إلى الأب الغائب (الأمة الغائبة في مجد الماضي)، لكن صوت الابن يتحول تدريجياً إلى صوت الأمة الموجوعة المنهارة، وأن الشاعر/ الأمة يبحث في قصيدته عن الخلاص، الذي يراه في الدين والسيف معاً. فيرى الحجارة جزءاً من هذه الثنائية (ثنائية العلاقة بين السيف والدين)، وأن الشاعر (الابن) الموجوع، بوصفه ضمير الأمة في الحاضر، هو الذي يواجه الخطوب بقلب عصامي، وحس مرهف انتظاراً للحظة النصر. يظهر هذا التصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة على وجه التحديد:

واجهت يا أبتي الخطوب وعدتي قلب عصامي وحس مرهف
وتوجه لله يجعل هامتي أعلى، وإن جار الطغاة وأسرفوا
أبتاه لن يحمي حمى أوطاننا إلا حسام لا يفل، ومصحف[50]

إن ذات الشاعر محورية في أي شعر يقوله، لكن الانتفاضة استطاعت أن تحد من ظهور شخصية الشاعر الذاتية، فصار هذا الشعر تعبيراً عن رؤية شعرية تؤسطر الواقع، بل إن الواقع نفسه تأسطر أحياناً بما يعجز الشعر ذاته عن محاكاته.

حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية اللغة الشعرية:

تتجاوز فاعلية الحجر بين الترميز والأسطرة، كونه عنواناً أو جزءاً من عنوان أو عنواناً متكرراً في القصيدة، وأيضاً بوصفه أهم صياغة من صياغات الصورة الشعرية في القصيدة، وكذلك يتجاوز فاعلية أن تتميز نسقيته على أساس أنه أهم عامل مؤثر في سياق ما حوله من أنساق التعددية البشرية والزمكانية... فنراه، في ظل هذا التجاوز والمبالغة، يشكل حركية الترميز والأسطرة في بنية اللغة الشعرية وتحولاتها المتنوعة في تعددية الألفاظ والرؤى المتشكلة من الحجر أو المصاحبة له في بنية القصيدة كلها على أساس أن «الأسطورة مرض في اللغة»[51]، الأمر الذي يجعل أية قصيدة وظفت في هذه الورقة النقدية، يمكن أن تعد بنية لغوية مجازية ترميزية مؤسطرة، في حال التحليل اللغوي الدقيق لألفاظ القصائد وتراكيبها.

وبكل تأكيد هناك فوارق بين قصيدة وأخرى في ضوء هذا التصور؛ فنجد - على سبيل المثال، أن الشكل الشعري للقصيدة يلعب دوراً مهماً، بطريقة أو بأخرى، في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته، فشعر التفعيلة -

كما يبدو - هو الأكثر ميلاً إلى بناء إشكالية ترميز الحجر وأسطرته من شكل الشعر العمودي الذي يميل إلى المباشرة والعادية على الأغلب. وقد نفسر هذا الاختلاف، في بعض وجوه تفسيره، انطلاقاً من ذات الشاعر، لا من ذات الشكل الشعري ذاته الذي له سلطة محدودة قياسا إلى سلطة الشاعر ووعيه في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته أو تهميشهما، بغض النظر - على الأقل من الناحية النظرية - عن سلطة الشكل الشعري. فغالباً ما نجد الشعراء الذين يكتبون الشكل الشعري العمودي يميلون إلى المدرسة التقليدية في الشعر، وهذه المدرسة تميل إلى المباشرة والعادية قياساً لشعراء قصيدة التفعيلة الذين يميلون إلى الغموض وقوة الصورة الشعرية والمجازات اللغوية دون التعميم، أيضاً، في هذا الحكم.

لعلنا نتفق على أن تتبع حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية القصيدة الواحدة يحتاج إلى صفحات، وهذه الصفحات قد تغدو عشرات من الصفحات عندما نتتبع البنية نفسها في عشر قصائد؛ لذلك لابد من الاختزال والتكثيف، مادام الهدف إدراك البعد العام لهذه الحركية في سياق اكتشاف أو رؤية المدى الذي وصلت إليه اللغة الشعرية في بناء ترميز الحجر وأسطرته.. بمعنى أن الواقع المتمثل في المعركة بين الانتفاضة الفلسطينية والكيان الصهيوني، بما يحكمه من هيمنة مادية بشعة للكيان الصهيوني على إنسانية الانتفاضة الفلسطينية المعنوية، يجعل اللغة الشعرية - كما هو الواقع الأكثر خيالية من الخيال - واقعاً متخيلاً مغايراً، قريباً من المستحيل الذي تسكنه المعجزات والأساطير.. وفي العادة لا يصل إلى هذه المنطقة المحجّبة سوى الشعراء القادرين على خلق لغة شعرية تصويرية عميقة الدلالات!!

بدءاً، نوضح مفهوم حركية الحجر بين الترميز والأسطرة، من خلال قصيدة «حجر» لعبدالله الفيفي، وهي قصيدة تتكون من ست دفقات

شعرية (مقاطع)، تبدأ كل دفقة منها بلفظ: «حجر»، وتميل القصيدة عموماً، على الرغم من أنها من شعر التفعيلة، إلى استحضار قافية الراء، من خلال لفظة «حجر» من جهة، وعن طريق إشباع النص بألفاظ أخرى تنتهي بقافية الراء، من جهة أخرى، وغالباً ما تكون هذه الألفاظ مما يميز الحجر أو يتصل به، على نحو: البشر، المفر، المطر، نور، يثور. وكذلك تمتلئ أية دفقة من الدفقات الست بهيمنة إيقاع الحجر، بوصفه قد تحول في القصيدة إلى رمز أسطوري عشتاري تموزي للخصب، حيث تماهى لفظ الحجر في لفظ المطر، فلم نعد نفرق بين الخصب (المطر) والثورة (الحجر)، مادام الهدف لهذا الخصب والثورة معا هو محاصرة التنين الأسطوري (الكيان الصهيوني) المهزوم نفسياً أمام الحالة الأسطورية الجديدة التي يتشكل فيها واقع الحجر في المتخيل الأسطوري لظاهرة الخصب.

يولد الحجر في الدفقة الشعرية الأولى أو ينبت من جرح فلسطين، ويثمر هذا الجرح في الدفقة الشعرية الثانية مطراً من حجارة تنصب على رأس التنين، لتمحي في الدفقة الشعرية الثالثة أسطورة هذا التنين، وتكتب مكانها أسطورة ثورة الحجر الذي يتحول في الدفقة الشعرية الرابعة من حالة المطر التي قد تبدو عادية إلى حالة أكثر ترميزاً وأسطرة، وهي حالة إعصار النور في زمكانية الظلام، أو حالة الثورة البركانية في زمكانية السكون، ثم يصاحب ثورة الحجر الأسطورية هذه ثورة شاملة في كل ما حولها، وتحديداً في سياق الأرض التي ينتمي إليها هذا الحجر، فيثور الثرى والجبال والحصى والرمال، بل نجد المستحيل نفسه (الأسطوري) يثور في ثورة الحجر هذه:

ثار الثرى...

وثارت الجبال

ثار الحصى...

وحبات الرمال

وثار كل شيء ها هنا ... حتى المحال![52]

وتعود القصيدة في نهايتها، أي في الدفقة السادسة (الأخيرة) إلى تكرار الدفقة الشعرية الأولى، وتأكيد عنوان القصيدة ومقاطعها من خلال تكرار لفظ حجر أربع مرات متتالية تنتهي بها القصيدة، مما يؤكد على أن الحجر هو علامة الخصب الوحيدة التي يظهر صداها في حركية القصيدة من عنوانها إلى تكرار هذا العنوان (حجر) عشر مرات بوصفه عنواناً في متن القصيدة، منها أربع مرات في نهايتها.

* * *

لا يعني هذا التصور الترميزي الأسطوري للحجر، الذي نجده في حركية الخصب الدرامية المنسجمة في تعدديتها وتطورها وإيقاعها عند الفيفي - على سبيل المثال - أنه موجود في أية قصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة. ربما نقول هذه سمة عامة، تتوافر في قصائد الصيخان ومسافر وكشغري.. كما سنلاحظ فيما بعد. لكنها غير موجودة في سياق فاعل في قصيدتي فهد النصار وحمد الزيد، وهما من شعر التفعيلة.

نرى في قصيدة «منافع الحجاره» لفهد النصار ثقافة تعليمية عن الحجارة، منظومة في شعر؛ إذ تتكون القصيدة من عشر دفقات شعرية، تبدأ بـ «الحجاره» وتنتهي سريعاً بلفظة تنتهي بقافية ألف وراء وهاء، لإيجاد الانسجام في الإيقاع النشيدي بين الحجارة وألفاظ أخرى، هي: الحضاره، داره، إماره، نضاره، خساره، جواره، عياره، طهاره، ناره، الخساره، داره. ومن هذه العلاقة تحديداً، إضافة إلى الوزن الشعري، تتكون الدفقة الموسيقية التي تفرق بين هذا الشعر والكلام النثري العادي.

لكن تكمن أهمية هذه القصيدة في الرؤية الشعرية، أي في أنها

فعلّت أهمية الحجارة من خلال العلاقة بين الحاضر في انتفاضة الحجارة، وبين الماضي الذي يكشف عن أهمية كبيرة للحجارة في التاريخ البشري عموماً والتاريخ العربي الإسلامي على وجه التحديد، فنرى من هذه الثقافة الحجرية - إن جاز هذا التعبير - أن الحجارة هي: أصل الحضارة، ومنها شيد الإنسان داره، وأنشأ السدود والجسور والإمارة، والمدن التي تزهو نضارة. وتاجر الإنسان بها وتعرض في تجارته هذه للربح والخسارة، وكانت هذه الحجارة ذات يوم آلهة تعبد، ويتمنى الإنسان جوارها. وبها يرجم المحصن إن أطلق عياره، وتزكى النفوس، وتتخذ طهارة. وهي التي صدت جيش أبرهه الحبشي مهزوماً خاسراً عندما جاء ليهدم الكعبة في مكة المكرمة.. ومن خلال هذا كله تصبح الحجارة عذاباً لمن يخربون بيوتهم بأيديهم، يقصد بذلك (الكيان الصهيوني)!!

لا يمكن وصف هذه القصيدة وصفا شعرياً ترميزيا أسطورياً من خلال قراءة لغة إيحائية؛ لأنه لا يوجد فيها مثل هذه اللغة الإيحائية، صحيح أن فيها إشارات إلى بعض الملامح التاريخية في أسطرة الحجارة، وخاصة في مجال عباداتها عند الجاهليين، لكن الشاعر لم يوظف هذه الثقافة في حركية شعرية إيحائية، كما لاحظنا عند الفيفي!!

أما قصيدة حمد الزيد «إلى أبطال ثورة الحجارة» فهي تخلو من حركية الحجر بوصفه بنية أساسية في اللغة الشعرية في هذه القصيدة، ويحل مكان إيقاع الحجر الخاص إيقاع عام يتمثل في «ثورة أبطال الحجارة»، بعد أن ركزت القصيدة على فعل الثورة المتمثل في الرجم (الراجم والمرجوم).

* * *

تعد قصيدة عبد الله الصيخان «الحجر» قصيدة مؤسسة من الناحيتين التاريخية والجمالية لقصيدة الانتفاضة في الشعر العربي

السعودي، فهي قصيدة ممتلئة بإيقاع الحجر الفلسطيني من بدايتها إلى نهايتها، بل إن متن القصيدة تعريف لعنوانها؛ إذ تبدأ القصيدة بتعريف الحجر بوصفه عنواناً، فيتشكل إيقاعها من خلال توهج البداية المبثوثة في تعريف الحجر: «هو الحجر الفلسطيني سيد وقتنا هذا...».

وقد بينا من خلال الصورة الشعرية أن قصيدة الصيخان ممتلئة بصورة الحجر رمزاً وأسطرة، بحيث يصعب أن نجد لغة شعرية خارجه عن هذا السياق في القصيدة، والإضافة التي تفرق بين هذه القصيدة وبقية القصائد المقروءة في هذه الورقة هي ارتفاع مستوى ذاتية الشاعر الوجدانية في قصيدته، فتهيمن درامية اندماج حب الشاعر للحجر وزمكانيته الثائرة الرافضة لقبعة الصديد (الكيان الصهيوني)، وللحجر البليد (الموقف العربي)، على بنية القصيدة.

تتكون القصيدة من خمس دفقات شعرية تقريباً، تتداخل فيها حركية ثلاثة رموز، هي: الحجر/ الأرض، وقبعة الصديد/ الحجر البليد، والشاعر/ الحب. ويأخذ الرمز الأول (الحجر/ الأرض) المساحة اللغوية شبه الكلية في القصيدة، مما يدلل على أن القصيدة ذات حركية شعرية خاصة بالحجر الذي يتجاوز الرمز الثوري إلى الأسطرة الماثلة في إسراء الحجارة للحجارة، والبيوت القلادة من الرفض، والعرس الحجري، وأغنية الشموس، وصوت خديجة العربي المدور كالشمس، وتشرّش ندى صبار الخليل في دم القلب الصغير، ودق الحجر على أبواب البلاد المقفلة... إن هذه الحركية تجعل إيقاع القصيدة ذاته إيقاعاً أسطورياً، لا يمكن أن نكتبه ببساطة في كلمات نقدية محدودة، وليس بإمكاننا أن ننظر إلى الواقع من خلال ترميز الحجر وأسطرته في القصيدة، في حين يمكن أن ننظر بسهولة إلى الواقع من خلال هامشية رمز (قبعة الصديد/ الحجر البليد) في القصيدة، ونرى حينها دلالة قبعة الصديد على الكيان الصهيوني، والحجر البليد على الموقف

العربي، وزمن «الفيتو» الممسوخ بوصفه جزءاً من قبعة الصديد على الموقف الأمريكي وما يؤيده!!

في ضوء ما سبق، ندرك أن قصيدة الصيخان قائمة على الحركية المنسجمة في ذاتها، والقادرة على توصيل دور الحجر - رمزاً وأسطرة - في بناء القصيدة المتماسكة، المفضية إلى إيقاع شعري غنائي من نوع السهل الممتنع. فالمباشرة والسهولة التي نجدها في إيقاع «هو الحجر الفلسطيني» أو «أنا الحجر الفلسطيني» قد تغدو ممتنعة في بعض السطور الشعرية، مثل: «أغنية الشموس إلى الشموس/ من شاف الأغاني؟ ومن طارت بداخله الحمامة ؟».. ومع ذلك تبقى هذه القصيدة محكومة بحركية الحجر ودلالاته المتعددة في تكوين غنائية ممزوجة بالدرامية في لغة شعرية من نوع السهل الممتنع، كما أسلفنا!!

* * *

تمتلئ لغة قصيدة «المجد أنت .. والحجارة صولجانك» لمسافر، بلغة أسطرة الواقع التي تدمج بين الأطفال والحجارة في صياغة التحول الثوري أو الولادة الثورية المنبعثة من زمكانية الرماد أو الموت؛ لذلك تبدأ القصيدة بملحمة ولادة الانتفاضة من خلال انتفاضة (يشبّ): الحجر، والأرض، والولد، والإيمان والغضب. وهي انتفاضة تؤكد بعد هذه الولادة الحميمة بين عناصرها التشكيلية العلاقة القوية بين الطفل وحجارته وأرضه (الزيتون) في صور العشق وفيضان الحنان:

الآن.. يدني من حجارته إليه

يشد في عشق التراب

على يديه.. يحبها

تسقي بفيض حنانها..كفاً

وطفلاً.. في مشيمته

ونسغ شجيرة الزيتون

يؤوي من يشاء إليه

من أترابه زمراً(53).

ولا تتوقف هذه العلاقة الحميمة التي يغدو الطفل محورها، والحجر أهم سلاح يواجه به عدوه، عند حدود التراب (الأرض)، وإنما تتجاوزه إلى البحار، فتغدو حصباء التراب، ومحار البحار بين يدي هذا الطفل الثائر لجرحه المدمي، باحثاً عن مجده النابت فيما بين يديه من سلاح المحّار والحجر، العلاقة الشورية الحميمة بالوطن الخصيب، وأنها (الحصباء والمحار/ الحجر) السلاح الذي تنتسب إليه المروءات العربية:

يا أيها الطفل الفلسطيني

خذ بيديك .. محار البحار

وخذ بها الحصباء

محصها بمسك نجيعك المطلول(54)

هذا المجد بين يديك

ينبت في المحار وفي الحجر

هذا الحجر..؟!

وطن ..يفيض الماء في جنباته

ريّا زلالا

يهبط خشية

سهم إذا عزت سهام «أمية»

وإليه تنتسب المروءات

التي احتفلت بعزتها «مضر»[55].

إن هذه الحركية التي تجعل الطفل سيداً، والحجر وطناً، والعلاقة بينهما في ثورة تحمل المعجزات (آيات الحجر)، هي البنية الترميزية الأسطورية التي تجعل هذه القصيدة في تعاملها مع الواقع تتجاوز العادي والمألوف إلى الأسطرة بوصفها أهم مرتكزات شعر التفعيلة الذي يتكئ - عموماً، كما ذكرنا سابقاً - على أسطرة الواقع في تعامله مع الانتفاضة الفلسطينية.

* * *

وفي نهاية المطاف بخصوص حركية الترميز والأسطرة في شعر التفعيلة، لا تختلف هذه الحركية كثيراً في قصيدة «ملحمة الوطن على كف الحجر» لبديعة كشغري عما سبق في قصائد الفيفي، والصيخان، ومسافر.. إذ تتشكل الحركية في القصيدة من خلال إيقاع التساؤل التعجبي الذي يساوي بين الحجر والطفل في ملحمة المواجهة التي تبهر كل ما حولها، حيث يتكون الإيقاع التعجبي من همزة التسوية و«أم» العاطفة التي تشارك بين ما بعدها وما قبلها في الحكم. في ضوء هذا التساؤل التعجبي تسير القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهي تمتلئ بتحولات الطفل والحجر في معاني: الثورة، والتجدد، والإبهار... وتصديع الآخر وترويعه...!!

وتشير بديعة كشغري في نهاية قصيدتها إلى إنسانية نورانية عفوية طفل الانتفاضة في مأساته الدامية، وهو ينقش نور ملحمة وطنه على كف الحجر؛ إذ تعد هذه العفوية قمة الرؤية الإنسانية التي تجعل الشعر ينشدّ إلى هذه الانتفاضة بوصفها رمزا لانتصار الإرادة الإنسانية

على عقلية آلة الشر الشيطانية الماثلة في الوجود الصهيوني؛ بوصفه مريضا بعقد التاريخ المبتور، وعقد النقص والنقمة التي خلفها هتلر، فانتهكت حرمة المواثيق الدولية، وشوهتها ،فكانت الانتفاضة في تصورها مثل ولادة الرسل المبعوثين بمعجزات الخير والعطاء:

طفل أم إعجاز يبعث...

ليعيد الحرمة للميثاق الدولي

ويعالج عقد النقص،

وعقد النقمة

وأحقاداً خلفها «هتلر»

عفوية هذا الطفل الإبداعي

ترصد مأساة دامية

تلقائية هذا الطفل النوراني

ترفض تاريخاً مبتوراً

تكتب ملحمة الوطن

سطوراً.. نوراً

تنقشها على كف الحجر[56].

* * *

من جهة أخرى، تنطلق حركية ترميز الحجر وأسطرته في قصائد التفعيلة (قصائد: عبدالله بن إدريس، وعبدالرحمن العشماوي، وعبدالرحمن السويداء) من منطلق الصوت المباشر للحجر بوصفه البطل المحرض على المقاومة والثورة في قصيدة ابن إدريس، أو بوصفه جزءاً من

صوت الشاعر المهيمن على اللغة الشعرية في قصيدة العشماوي، أو بوصفه موصوفاً بفاعلية في قصيدة السويداء.

وتعد هذه الحركية المباشرة في هذه القصائد سبباً رئيساً في إعطاء الحجر قيمة رمزية مثالية تقريرية، دون تفعيل حركية هذه القيمة الرمزية المثالية إلى درجة الحركية الأسطورية ذات الإيقاع الإيحائي لا المباشر. فوصف الحجر بصفات مثالية مبالغ فيها (عند السويداء)، وجعله لساناً فصيحاً (عند ابن إدريس)، وسلاحاً يحقق بداية الطريق إلى العلاقة الحميمة بين المصحف والسيف (عند العشماوي).. لا تعطي قيمة أسطورية عالية في قصائدهم، يمكن تصورها في السياق غير المباشر من خلال إيحاءات اللغة لا دلالاتها المباشرة أو المجازية فحسب!!

ومن ثم، فإن حركية الحجر في هذه القصائد تغدو حركية غير متلاحمة، لأنها تتفكك أحياناً بفعل ما يتيحه الشعر العمودي أمام الشاعر من استطرادات شعرية، قد لا تكون على صلة حميمة بحركية الحجر التي تجعلنا ننظر إلى القصيدة، في غياب الدفقة الشعرية المتكاملة، على أنها وحدة شعورية، لا وحدة عضوية، وهذه الوحدة الأخيرة (العضوية) تكاد تكون شبه متحققة في قصيدة التفعيلة، إضافة إلى تحقق الوحدة الشعورية فيها.

ففي قصيدة التفعيلة يوجد - عموماً - دفقة شعرية مركبة، وهذه الدفقة قد توجد أيضاً في القصيدة العمودية، لكنها بحكم قيود إيقاع البيت الشعري ينتابها - في أحيان كثيرة - خللاً من نوع اللغة الفضفاضة، مما يؤثر على تطور درامية/ حركية الحجر بين الترميز والأسطرة، فتغدو المباشرة من جهة، واللغة الفضفاضة من جهة أخرى، عاملين من بين العوامل الأخرى التي تؤثر على تدفق إيقاع حركية الحجر في القصيدة العمودية، دون تعميم!!

التركيب والخلاصة:

تناولنا «الحجر» بين الترميز والأسطرة في أربعة سياقات رئيسة، هي: العنوان، والصورة الشعرية، والعلاقة بما حوله، وحركيته في بنية القصيدة. وقد حاولنا من خلال هذه السياقات الأربعة توضيح الأسئلة المنهجية الثلاثة التي طرحناها في مدخل هذه الورقة، وهي - بوصفها قضايا إشكالية: صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة، وأبعاد تفاعلاته مع ما حوله من الأطفال والأعداء، والأرض والأمة والإنسانية، وتحوله من الترميز إلى الأسطرة في ضوء أسطرة الواقع واللغة.

رأينا دلالة العنوان التي تشير إلى أن الحجر يشكل علامة مركزية في القصيدة؛ تبين أنه رمز رئيس دال على أن القصيدة بمجرد أن يكون الحجر عنواناً لها، فإنها برمتها، على العموم، تنتمي إلى أدب الانتفاضة العربية الفلسطينية. وتغدو الدلالة أكثر وضوحاً عندما يرتبط الحجر بالأطفال بوصفهم رمزاً رئيساً أيضاً للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية التي اتخذت الحجر سلاحاً لا ينفد في مواجهة طغيان الكيان الصهيوني المادي.

وتعد الصورة الشعرية الخاصة بالحجر من أهم السياقات الشعرية التي دفعت الحجر من مستوى الترميز فقط بعد نفي التقريرية والمألوف إلى مستوى الترميز الأسطوري، بحيث غدت صورته متجاوزة، إلى درجة كبيرة، حقيقة كونه سلاحاً محدود الفاعلية في الواقع الطبيعي أو الفعلي، فرأينا صورته تحمل تأثيراً أسطورياً في نمو الانتفاضة، وفي انتصارها المعنوي على عدوها، وهذه الصورة الشعرية إن دلت على شيء؛ فإنها تدل أول ما تدل على رغبة دفينة لدى الشعراء، كلهم في الوقوف بجانب هذا التحول الثوري الإنساني لشعبهم المضطهد في مواجهة أعداء الحق والإنسانية، فصار الشعراء جزءاً مهماً من هذه المعركة الإنسانية على

الرغم من محدودية تأثيرها الواقعي في عدوها؛لكنها تبقى في التصور الشعري جزءاً من الواقع المحلوم الذي يتجاوز ضبابية الهزيمة التي خلفتها نكسة حزيران 1967، ورؤية تستشرف الطريق الحقيقية إلى المستقبل المشرق في تحولات أكثر فاعلية للحجر، سنراها أكثر أسطرة من خلال العمليات الاستشهادية، حيث يصبح الواقع من الناحية التصويرية أكثر أسطرة من الأسطورة أو من الشعر/ التخييل نفسه!!

أما علاقة الحجر بما حوله، فقد بدت علاقة حميمية، تتجاوز المألوف والعادي إلى الأسطوري، وخاصة في مجال العلاقة بينه وبين كف الطفل التي أعطت الحجر أبعاده الإنسانية، ودلالاته العميقة في عدالة الانتفاضة ومشروعية معركتها في مواجهة الكيان الصهيوني الذي تأثر كثيراً - كما بدا في التصور الشعري - جسدياً ونفسياً من فاعلية مقاومة الحجر في كفّ الأطفال. كما أن الزمكانية التي ينتمي إليها الحجر والطفل بدت تنجز تفاعلها، فتجلت الأرض في عرسها، وصار زمن الانتفاضة زمناً للانبعاث؛ لأنه الزمن الوحيد الذي يناقض زمن الموت والغياب؛ الذي رأيناه في غياب الأمة وتفككها وانهزاميتها، وهذا ما جعل الشعراء الذين يكتبون القصيدة يقسمون ذاتيتهم إلى قسمين: قسم مع ضمير الأمة الغائب عن مجاراة الانتفاضة، والقسم الآخر: انفعل بالانتفاضة وتحول إلى جزء منها من خلال الحب والتطلع إلى النصر الحتمي المقبل في الزمن القادم؛ مادام في الأمة هذا البعد الانبعاثي الإنساني المقاوم؛ متمثلاً في الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية!!

وقد اتضح لنا، أن حركية الحجر في بنية القصيدة من عنوانها إلى آخر سطورها، تعد حركية محورية، يبدو فيها الحجر، في جل القصائد، هو اللفظة والدلالة معاً، بحيث رأيناه إيقاع القصيدة الأول، وتنوع إيحاءاتها، ثم رأينا توهج هذا الحجر؛ ليصير إيقاعاً أسطورياً انطلاقاً من مفهوم

أسطرة الواقع. ومما يجدر ذكره هنا أن قصيدة التفعيلة تعد أكثر قرباً من أسطرة الحجر قياساً إلى القصيدة العمودية التي مالت إلى التقريرية والمباشرة على وجه العموم.

لا شك أن تجربة الشاعر ومستواه الشعري، يؤثران في بناء قصيدته، لكن خصوصية الشعراء في التجربة الشعرية والمستوى الفني لهذه التجربة، لا تجعل الشعراء يختلفون في التصور العام بخصوص رمزية الحجر وفاعليته في بناء القصيدة الشعرية، فكلهم تأثر تأثراً إيجابياً بسلطة الحجر بوصفه رمزاً إنسانياً للانتفاضة الشعبية، وأن جميعهم يتفقون في سياق أسطرة (أو الطموح إلى أسطرة) هذا الحجر الرمز، وعده قدرة ثورية تتجاوز العادي والمألوف في الواقع، على الرغم من أن هذا الواقع، كما ذكرنا مراراً، هو واقع غير مألوف، هو واقع متخيل، بل هو واقع أسطوري؛ لأن ميزان المواجهة أو الحرب فيه لا يمكن توصيفها بكلمات عادية، مألوفة.. فقدرة الكيان الصهيوني العسكرية غير الإنسانية تعد رمزاً شيطانياً يتجاوز تصورنا للشيطان نفسه، الذي يبدو أنه سيكون أرحم من «بيغن» أو «شارون» أو غيرهما مما يفرزه هذا الكيان من رموز صهيونية مارست المجازر في أبشع صورها !!

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل الشعر يظلم الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية عندما يحملها أكثر من طاقتها في تفعيل جانب النصر على حساب تهميش جانب الجراح والآلام؟!

قد نجد من يقول: إن الشعر يجعل من الضحية بطلاً خارقاً!!

يمكن أن نعترف بهذا التصور جزئياً، انطلاقاً من أن السرد في مواجهة الشعر يميل إلى توصيف الأشياء في سياقها الواقعي اللافت، فيبين - على سبيل المثال - فاعلية الانتفاضة بجانب سلبياتها الكثيرة. أقول هذا الكلام في ضوء قراءة كتبتها قبل عشر سنوات عن الانتفاضة في الرواية

العربية الفلسطينية، ولم تنشر آنذاك جريدة الجزيرة التي نشرت عدة حلقات منها مقدمة الدراسة، لأنها كانت مقدمة ضد الشائع عن الانتفاضة، إذ اتضح لي من قراءة الروايات أن ما نخسر في زمكانية الانتفاضة أكثر بكثير مما نربح ، ولم أكمل الدراسة فيما تبقى من روايات؛ لأنني شعرت حينها أن جمالية الانتفاضة قد تخفت كثيراً، إن لم يسأ إليها في روايات كتاب فلسطينيين يعيشون داخل فلسطين المحتلة!!

لذلك تبدو اللغة الشعرية مغايرة لما يمكن أن يكتب في السرد، ولا يلام الشعراء في هذه المغايرة، لأن الشعر دفقات من المشاعر التي تنجذب إلى فكرة أسطرة المقاومة وإنسانيتها، ولا يعني الشاعر بعد ذلك إن كان هناك خسارة أو ربح يحسبان بطريقة عقلية أو حسابية أو لغة نثرية. من هنا نبرر ميل الشعراء كلهم إلى أسطرة الحجر والطفل والزمكانية أسطرة إيجابية في سياق الانتفاضة العربية الفلسطينية!!

ورقة المؤتمر (الملخص)

(1)

عندما نويت الكتابة عن «الحجر في الشعر العربي السعودي» خامرتني فكرة البحث عن إشكالية نقدية لم تطرح في هذا السياق، فكانت إشكالية الحجر بين الترميز والأسطرة - في تصوري - تحقق هدفين:

الأول: أن يتأكد البعد الترميزي الكامل للحجر؛ بعد أن جعلته الانتفاضة العربية الفلسطينية رمزاً إنسانياً للمقاومة الشعبية، ومن ثم جعله الشعر رمزاً أدبياً رئيساً في جماليات أدب الانتفاضة.

الثاني: أن تتبلور جمالية الأسطرة من خلال العلاقة الحميمة بين

الواقع الفعلي والمتخيّل؛ إذ كثيراً ما نجد، في ظروف القضية العربية الفلسطينية، أن الواقعي أكثر تخييلاً من المتخيّل أو التخييل..

في جانب الأسطرة تحديداً، كانت في ذهني قبيل الشروع في جمع القصائد التي تتعنون بالحجر أو الحجارة، ثلاثة أنواع من الرؤى الأسطورية التراثية عن الحجر:

الأولى: حجر «سيزيف» الإغريقي الذي يدحرجه سيزيف من الوادي إلى قمة الجبل، وقبيل أن يصل به إلى القمة يسقط عائداً إلى القاع، فيتكرر هذا الفعل بوصفه عقاباً ..... لسيزيف على ذكائه ومكره بهم. وهنا يبدو سيزيف الإغريقي أفضل حظاً، كما يتصور أحد الباحثين الفلسطينيين، من سيزيف الفلسطيني الذي يجد دوماً من يحفر أمتاراً أخرى في قاع الوادي خلال كل مرة يدحرج فيها قضيته إلى قمة الحل الفعلي أو الوهمي!!

الثاني: حجر الفلاسفة السحري أو الحجر الخيميائي (الكيميائي) الذي يحول المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، بل إنه يعيد الشباب إلى الشيخوخة.. وفي هذا السياق أسطر الشعراء الحجر العربي الفلسطيني على طريقة حجر الفلاسفة، دون أن تكون لديهم قصدية التداخل بين الحجرين في الوعي على أقل تقدير!!

الثالث: حجر تميم بن مقبل الجاهلي: «لو أنّ الفتى حجر».. وهو حجر إن حضرت فيه درجة من «البلادة» العليا من خلال التمني المستحيل؛ فإنه قد يعني أيضاً مطلق الصلابة التي لا تنكسر أمام صروف الدهر ونوائبه كما ينكسر البشر..

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه غير مكلوم

عندما بدأت أحلل القصائد العشر التي اخترتها بوصفها عينة شبه

عشوائية من بين ما يقارب خمسين قصيدة في الشعر العربي السعودي تعنونت بالحجر أو الحجارة، كما أسلفت، اكتشفت أنه يصعب أن تقرأ القصائد بوساطة حجارة سيزيف والفلاسفة وتميم؛ إذ بدت هذه الحجارة كأنها تقحم نفسها من خارج القصائد إلى داخلها؛ لأن مثل هذه القراءة لا يصلح فيها مثل هذه العينة العشوائية.. لذلك أخفيت هذه الحجارة الأسطورية، على أمل أن تكون مجال قراءة أخرى في الشعر العربي السعودي أو في غيره.

بدأت التفاعل مع النصوص من خلال قضايا الأسطرة الأخرى التي تعني التداخل بين الحاضر والتراث في بناء مصطلح نقدي متجدد يبين أننا نعيش في زمكانية غرائبية، تغدو فيها الأساطير القديمة - أحياناً - أقل أسطرة من أساطير الحاضر، إذ إننا لو قارنا - على سبيل التمثيل - بين «شارون» بوصفه واحداً من آلهة العالم السفلي الذين عذبوا سيزيف الإغريقي في التراث، وبين «شارون» بوصفه إرهابياً يسعى إلى أن يدمر سيزيف العربي الفلسطيني، لوجدنا، بكل تأكيد، أن شارون في التراث أقل إجراماً وبشاعة من شارون في الحاضر!!

ولعل ما يراه الشعراء العرب الملتزمون اليوم من سوداوية في زمكانية عالمنا السفلي المستلب، أو ما يمكن أن نسميه: انهيار الذات في مواجهة الآخر/ الفعل الصهيوني ومتخيّله، على الأقل ما بين «نكسة حزيران» وأوهام «أوسلو»، يشكل الدافع الذي جعلهم يرون في الانتفاضة العربية الفلسطينية اكتشافا حقيقيا لحجر الفلاسفة، بوصفه الفردوس المفقود في زمكانية الانهيار، وهنا أيضا سنجد « معنى جديداً» لحلم الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل: «لو أن الفتى حجر» على أساس أن الحجر رمز إنساني للمقاومة الشعبية.. ثم سنجد «اتفاقيات أوسلو» - في التصور الشعري - تتماثل مع حجر سيزيف بوصفه تعبيراً عن «مفاوضات

السلام الوهمية» التي ما إن تصل إلى قبيل القمة حتى تتدحرج إلى قاع أكثر انحداراً مما كان عليه في زمكانية سابقة!!

(2)

على أية حال ، تتداخل في هذه القراءة النقدية ثلاثة عناصر، هي:

- الانتفاضة، وما تملكه من صراع عميق مؤسطر؛ لأنه غير متكافئ بين قوى الخير والشر.
- اللغة الشعرية، وما تملكه من تخييل عميق وأسطوري أيضاً، يحتضن فاعليتي الخلق والإبداع.
- الترميز والأسطرة، وما يملكانه من رؤى: الانبعاث، والمراوغة، إلخ..

في ضوء هذه العناصر تبنيت، في ورقتي النقدية، ثلاث إشكاليات جمالية رئيسة لقراءة الحجر بين الترميز والأسطرة في القصائد المختارة:

الأولى: الصورة الشعرية بوصفها نبع الترميز والأسطرة، وهي أهم مقومات الشعر بما تتضمنه من التكثيف والإيحاء والإيقاع.. وهنا قدّمت القصائد المختارة، على وجه العموم، الحجر في صور تشخيصية وتخييلية جعلته أسطورة معاصرة بكل ما تعنيه الأسطرة من دلالات الانبعاث، والمراوغة، والمطلق، والمعجز.

الثانية: كثافة العلاقات التي جعلت القصيدة بنية متشابكة إلى درجة التعقيد الفلسفي التي ترينا لغة القصيدة متدفقة متمردة على ما عرف بشعر المناسبات.. لذلك تحوي القصائد إضافة إلى الحجر عدة رموز أخرى لا تقل أهميتها عن أهمية الحجر في تشكيل بنية القصيدة الكلية، ومن هذه الرموز: الطفل، والأرض، والأمة، والعدو، وذات الشاعر.. وتعد العلاقات الكثيفة المتشكلة بين هذه الرموز وغيرها من أهم جماليات شعر

الانتفاضة وأدبها!!

الثالثة: الحركية، وهي هيمنة حركية الحجر على القصيدة كلها عندما تقرأ القصيدة من منطلق رمزية الحجر وأسطرته. ويعد اختيار القصيدة في إطار عنوانها الحجري، كلياً أو جزئياً، عاملاً حاسماً في تأكيد هيمنة حركية الحجر على بنية اللغة الشعرية .

(3)

ليس بوسع أية قراءة نقدية أن تصل إلى نتائج نهائية في قراءتها للغة الأدبية وفق بنيوية المنهج الأسطوري الذي تبنيته في هذه الورقة النقدية؛ لأن الأسطورة ذاتها بوصفها أسطرة أو نزوعاً أسطورياً، تعدّ رؤية نقدية مراوغة، يمكن تشكيلها بطرق متعددة قدر تعدد القراءات التي يقوم بها مجموعة من النقاد أو القراء، فما يمكن أن ينظر إليه على أساس أنه أسطوري، قد لا يرى فيه الآخر ما يشير الأسطرة.

إنما نستطيع التأكيد أن اللغة الشعرية نفسها بمجرد أن تقرأ أو تحضر بوصفها شعراً، لابد أن تستحضر معها قدراً ما من الفضاء الأسطوري الذي يفكك الحدود بين الشعر والأسطورة، لذلك نقرأ قصيدة «الحجر» للصيخان، فتفضي بنا إلى فضاء القيم المطلقة التي تجعل الحجر رمزاً مطلقا للإنسانية والخير والمقاومة. ونقرأ قصيدة «حجر» للفيفي، فنعيش من خلال قراءتها تعالي موسيقى الانبعاث والخلق الأسطوريين، وكأننا أمام أسطورة انبعاث تموز من العالم السفلي، بوصف الحجر مطراً لا يختلف عن المطر في رائعة السياب!!

وتضعنا بديعة كشغري في قصيدتها «ملحمة الوطن على كف الحجر» في غابة من التساؤلات المنبهرة بولادة الحجر المعجزة وطفله في زمكانية اليباب أو الرماد؛ فتغدو القصيدة ملحمة قصيرة تحمل تساؤلات

كبيرة، القصد منها تعريف المعجزة واستيعاب حدوثها في واقع لم تولد فيه المعجزات منذ أزمنة بعيدة، لذلك يتوقع أن ينقلب العالم رأساً على عقب احتفاء بهذه الظاهرة الانبعاثية التي تولد من رحم حجر الفلاسفة على وجه التحديد!!

وكذلك يولد الحجر عند مسافر في قصيدته «المجد أنت والحجارة صولجانك» من رحم زمكانية المقبرة، فتتشكل صوفية العلاقة بين الحجر والطفل من خلال كونهما السيّد المنقذ الذي يبجل وتحدث على يديه معجزات النصر.

يمكن القول: إن قصائد: الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، تحقق فضاء الأسطرة الأعلى من بين القصائد التفعيلية السبع، حيث يخفت هذا الفضاء الأسطوري في القصائد التفعيلية الثلاث الأخرى، وهي قصائد: حمد الزيد، وفهد النصار، وعبدالله الحميد؛ لأنها تميل إلى اللغة المباشرة والتقريرية.. ومع ذلك فإنها توسطر الحجر نسبيا انطلاقا من المبالغة في تفعيل دوره، فيغدو عند الزيد رجماً للشيطان الصهيوني، وعند الحميد بديلاً عن غياب الأمة وانهزامها، وعند النصار منظومة تاريخية تبين دور الحجر المهم منذ بداية التاريخ البشري إلى يوم الانتفاضة الأول!!

وتميل القصائد العمودية الثلاث المتبقية لكل من ابن إدريس، والعشماوي، وعبدالرحمن السويداء إلى نمطية الشعر التفعيلي عند الحميد والزيد والنصار؛ لأنها تبني رمزية الحجر الفاعلة في المقاومة على حساب أسطرته، فبقيت قيمة الحجر تميل إلى الرمزية أكثر من ميلها إلى الأسطرة، انطلاقاً من أنه اللغة الوحيدة الصالحة للمواجهة في الصراع الوجودي والمبشرة بحتمية النصر..

من الصعب أن نحيل هذا التصور في المفارقة بين الشعر العمودي

والشعر التفعيلي في تعميق الأسطرة أو تهميشها، إلى الشكل الشعري، فالمسألة في تصوري تتعلق باختلاف شخصية شاعر عن آخر، لأن الشعر التفعيلي، كما أسلفنا فيه مستويان، أحدهما (الزيد، وحميد، والنصار) لا يختلف كثيراً عن مستوى الشعر العمودي (ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء).

ومع ذلك تبقى الأسطرة والترميز - كما هو معروف، من أبرز الخصائص الفنية التي تميز شعر التفعيلة عن الشعر العمودي.

(4)

تتشكل صورة الحجر من خلال القصائد كلها، دون التفريق بين قصيدة وأخرى، في عدة صفات مطلقة معجزة، تجعل هذا الحجر قدرة ترميزية أسطورية عليا في بنية اللغة الشعرية، نذكر من هذه الصفات:

أنه: المطر، والتبر، والسيد، والزاد، والآية، واللغة، والأغنية، والأسطورة، والجمال، والإسراء، والإعصار، والبركان، والتاريخ، والحدث، والوسام، والإنسان..

ولعل الوقفة المتأنية عند الدلالات العميقة لهذه الصفات وغيرها في سياقها داخل اللغة الشعرية سترينا أن الحجر أسطورة لا علاقة لها بالواقع الفعلي الماثل في المعاناة العربية الفلسطينية، المعاناة إلى حد الحياة على ذمة الموت إن جاز هذا التعبير الشعبي الشائع بين الناس في فلسطين..

كما تعدّ أسطرة الحجر من خلال علاقته بما حوله إشكالية رئيسة في القصائد كلها، فهذا الحجر في حد ذاته غير مهم؛ مما يعني أنه اكتسب صفاته المهمة من خلال سياقات زمكانية ولادته، والكف التي تحمله،

والوجه الذي يتلقى رميته، والكف البليدة العاجزة عن حمله ، واللغة التي تتغنى به . .

فقد نظر الشعراء إلى ولادة حجر الانتفاضة من منطلق الانبعاث من رحم اليباب والرماد والظلام، من هنا نجد في الشعر زمكانيتين: زمكانية الموت قبل الولادة، وزمكانية الحياة بعد الولادة أو الانبعاث. فمن صفات زمكانية الموت: اليباس، والانحدار، واليأس، والقهر، والقيد، والضعف، والجراح، والهم، والبكاء، والصمت والركون، واليتم، والثكل، والبلادة، والشجب، والمتاجرة.. ثم يحدث التحول بعد الولادة فنرى زمكانية خصب جديدة، يمكن أن نرى بعض ملامحها في صفات الحجر السابقة.

تعد كف الطفل الفلسطيني كفاً أسطورية باهرة، وهي تحقق إنجازاً صخرياً وإنسانياً، يتماثل مع معجزات الرسل في التصور الشعري.

أما الشيطان المرجوم فهو صورة كاريكاتورية أسطورية تتدفق منها الدماء جسدياً، وتتغلغل فيها خلايا الرعب تهزها من الأعماق؛ لأن هذا الشيطان (الكيان الصهيوني) في الشعر شخصية نذلة، مستبدة، متغطرسة، جبانة، ظالمة، باغية، مغتصبة، حاقدة، كاذبة، ملفقة، لعنة، قردية، أفعوانية، عقربية.. تستحق الرجم حتى الموت أو تفرّ إلى غير رجعة!!

في الأحوال كلها، نحن أمام لغة شعرية ممتلئة بالقاع الأسطوري؛ ليس في وصف الحجر فحسب، وإنما أيضاً في وصف الطفل ونقيضه الصهيوني، وكل ما حول الحجر ولغة الحجر!!

(5)

في ضوء ما سبق يمكن أن نقول:

إن حركية إيقاع الحجر تهيمن على القصائد التي تتعنون به وحده،

وأعني قصيدتي الصيخان والفيفي، ففيهما يتكرر العنوان في المتن، وتتكرر قافيته، وتغدو الدفقات الشعرية مليئة بصورته، ومن ثم تتشكل حركيته الإيقاعية لفظاً ودلالة في اللغة كلها ، فيصير محور نسيج النص، مما يشكل دلالته الأسطورية بوصفها قيمة مطلقة في اكتمال ثورة الحجر عند الصيخان، وبوصفها رمزاً للخصب الأسطوري المتماثل مع المطر في سياق الخلفية التموزية عند الفيفي.

أما القصائد التي تتعنون بالحجر والطفل معاً، فإننا نجد فيها ، ملحمية العلاقة بين هذين الرمزين المتداخلين، كما نجد فيها أسطرة في بناء العلاقة الحميمة بين الطفل والحجر. يظهر هذا التصور واضحاً في حركية قصيدتي مسافر وبديعة كشغري، إذ نجد في القصيدتين تساوياً في الأهمية بين الحجر والطفل، وبذلك يصعب الفصل بينهما لأنهما في سياق ملحمي أسطوري، نرى فيه الحجر طفلاً، والطفل حجراً، وتبدو الحركية في نهاية المطاف مسكونة بخلفية الأسطرة المتولدة من الانبعاث والخصب في زمكانية اليباب، ومن رمزية انتصار إنسانية الخير على شيطانية الشر.. لذلك تتبدى الحركية الأسطورية في هاتين القصيدتين حركية مراوغة تحتاج إلى الحفر بعيداً في نسيج اللغة للتعرف إلى الخلفية الأسطورية العميقة بوصفها تتماهى في اللغة الشعرية!!

كأني قد بينت في المقاربة النقدية أن القصائد تتفاوت فيما بينها في تفعيل أسطرة حركية الحجر، وما ذكرته هنا من إشارات توضيحية عن هذه الحركية في قصائد الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، يشكل دليلاً على أنها نماذج عليا في أسطرة الحجر، ومن ثم فإن بقية القصائد تعد ذات حركية محدودة قياساً إلى حركية القصائد الأربع المشار إليها.

(6)

في النهاية، أعترف بأن ما قدمته في هذه المقاربة لا يتجاوز المغامرة النقدية، وأن هذه المغامرة تحتاج إلى تأسيس منهجي أسطوري أكثر مما فعلت، وأعترف أيضاً أنه كان بإمكاني أن أختار قصائد أكثر عمقاً وترميزاً وأسطرة من بعض القصائد المختارة.. لكنني آثرت بعض العشوائية في اختياراتي، لتكون قراءتي في أرض متعددة المستويات، مما يعطي هذه المقاربة - في تصوري - ميزة ما؛ لأنها لم تحصر نفسها في النماذج العليا، لتتهم بالانتقائية!!

الهوامش

1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 5، 1988 ص 217.

2) تذكر من هذه الدواوين: «صوت الحجارة وأصداء الصهيل» لعبدالله الحيد و«حجر» لفهد النصار، وهما من مصادر هذه الورقة النقدية.

3) ينظر على سبيل المثال كتاب محمود إسماعيل عمار: صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي، إصدارات نادي أبها الأدبي 1424هـ، 2003م. ودراسة محمد الزير: قضية فلسطين في الأدب السعودي، كتاب: القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر «فلسطين والمملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، 2002/1423، ص ص 42-166 ومن عناوين الكتب الصادرة في العالم العربي: «صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة» لعبدالعزيز المقالح، و«زمن الحجارة . دراسة في شعر الانتفاضة» لسليم حسني، و«الثقافة والحجر» لسهيل كاشا.

4) ينظر ديوان الشهيد محمد الدرة، ثلاثة أجزاء، إعداد عدنان بليل الجابر وماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001. ومن المجموعات الشعرية العربية التي صدرت تخليداً للانتفاضة: ديوان الانتفاضة ، جمع أحمد الخاني، 1409هـ. الحجارة الملهمة (قصائد لمجموعة من الشعراء) قدم له العماد مصطفى طلاس دار، دمشق، ط 1، 1988. «ديوان ثورة الحجارة» منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين

الفلسطينيين - فرع الكويت، 1989. ديوان الانتفاضة، جمع أحمد موسى الخطيب، منشورات لجنة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سفارة فلسطين، الرياض، 1991م. أدب الانتفاضة الشورة، الجزء الأول: نصوص شعرية، منشورات أنصار الشورة الإسلامية في فلسطين، د.ن، د.ت.

5) فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، 1997، ص 22.

6) ينظر عن هذا الاستخدام دون التفريق بينهما على مستوى القراءات النقدية: عبدالله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي: قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 1، 2002، ص ص 80-86.

7) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978. ص 40.

8) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص 100.

9) ينظر عن أسطرة ذات الشاعر: عبدالواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ،ط 1، 1419/1999، ص 105.

10) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 223.

11) ينظر عن هذا التوظيف على سبيل المثال: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط 1، 1975، ص ص 213-464.

12) يقصد بالتوظيف الأسطوري المباشر «الرمزية الأسطورية»: اتخاذ الأسطورة قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات ومواقف عصرية، لتكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال مواقفها وشخصياتها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساس فيها للإيحاء بموقف معاصر يشابهه. ينظر أحمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 288.

13) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 215.

14) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مطبعة الجيزة الإسكندرية، ط 1، 1979، ص 189.

15) ينظر عن هذه الرؤية: محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 179.

16) عبدالله الصيخان: هواجس في طقس الوطن، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988، ص 41.

17) نفسه، ص 39، وص 41.

18) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص ص 55-60.

19) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ما »، دار إشبيليا، الرياض، 1998/1419، ص 46.

20) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 179.

21) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 99.

22) ينظر: ك.ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 9.

23) محمد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 16. يذكر ممن يعتقدون بهذا الرأي: ليفي شتراوس، رولان بارت، جان بياجي، إدمون ليش، مالينوسكي، دوركهايم، ماوس.

24) يقول محمد شاهين: «أهم ما حدث للأسطورة المعاصرة هو إزالة الحدود، بين اللغة والأسطورة على يد البنيويين الذين ينظرون إلى اللغة على أنها أسطورة وإلى أن الأسطورة هي خير ما يملأ الفراغ الذي ينشأ من جراء محاولة اللغة التعبير عن شيء». الأدب والأسطورة، ص 14.

25) الضمير في يقظته يعود على الدين في بيت سابق.

26) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ما »، ص 48-49.

27) نفسه، ص 46. ومعنى الأصر: القيد.

28) نفسه، ص 51.

29) نفسه، ص 52.

30) عبدالرحمن صالح العشماري: الشموخ في زمن الانكسار، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 2، 1991/1412، ص 168.

31) أحمد صالح الصالح (مسافر): عيناك يتجلى فيهما الوطن، دار العلوم، الرياض، 1997/1418، ص ص 183-184.

32) عبدالرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص 169.

33) عبدالله الفيفي: إذا ما الليل أغرقني، مطابع الشريف، الرياض، 1990/1411، ص ص 46-47.

34) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ينظر القصيدة، ص ص 55-60.

35) نفسه، ص 55-56.

36) أحمد صالح الصالح (مسافر) : عيناك يتجلى فيهما الوطن ،ص ص .84-83.

37) نفسه ، ص 87.

38) عبدالرحمن بن زيد السويدا ء: لواعج، دار السويداء للنشر والتوزيع، الرياض، 1989/1409، ص 67-68.

39) إشارة إلى الآية القرآنية الثانية من سورة الحشر: **﴿هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر. ما ظننتم أن يخرجوا، وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله، فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا، وقذف في قلوبهم الرعب. يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ، فاعتبروا يا أولي الأبصار﴾**، وقد وظفها فهد النصار في قصيدته «منافع الحجارة»، ينظر القصيدة: فهد النصار: حجر، شركة الدباس للطباعة، 1999/1411، ص ص 41-45.

40) حمد الزيد: قصائد مطوية: مطابع سحر العرب، الطائف، 1995، ص 53.

41) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ما ء، ص 49.

42) النازح عن «إسرائيل»، وتعني حرفياً: الساقطين أو الهاربين.

43) المهاجر إلى إسرائيل، وتعني حرفياً: الصاعدين.

44) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ص ص 56-57.

45) عبدالرحمن بن زيد السويدا ء: لواعج، ص 67.

46) عبدالله سالم حميد: صوت الحجارة وأصداء الصهيل، دار طويق، الرياض، 1418هـ، ص 12.

47) نفسه، ص ص 14-15.

48) عبدالرحمن صالح العشماوي: لشموخ في زمن الانكسار، ص 172.

49) عبدالله الصيخان: هواجس في طقس الوطن، ص ص 39-44.

50) عبدالرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص 273.

51) هذه المقولة لـ «كريمر»، وقد وضعها «بارت» عنواناً ثانياً لمقالته «الأسطورة اليوم»، ينظر: عبدالهادي عبدالرحمن (مترجم) سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص ص 57-112.

52) عبدالله الفيفي: إذا ما الليل أغرقني، ص ص 47-48.

53) أحمد صالح الصالح (مسافر): عيناك يتجلى فيهما الوطن، ص 48.

54) تجيعك المطلول: جرحك المدمي.

55) نفسه ، ص ص 85-86.

56) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ص 60.

ظهر اتجاهان أدبيان في بداية القرن العشرين (الفن للفن والفن للحياة) والبعض أطلق عليهما (المنتمي واللامنتمي) ودار الخلاف بين النقاد على ماهية الأدب (شعراً ونثراً) هل الفن وجد لخدمة الحياة، أم أن الفن وجد ليكون فناً وكفى، ليس له علاقة بهموم الأمة؟ ومن هنا انقسم النقد إلى قسمين: قسم يرى أن الفن يخدم الحياة، بمعنى (الوظيفة) وانبثق من ذلك ما يسمى الوظيفة المباشرة للأدب، مثل، شعر المناسبات والشعر الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة العلوم اللغوية والنحوية والشرعية، كمنظومات النحو والفرائض والنصائح الدعوية، ورأى البعض في هذا خدمة لتلك لعلوم، من ناحيتين: الأولى نفسية، تتعلق بثقافة العربي الشعرية، وحبه لهذا الموروث.

والثانية علمية، تتعلق بسهولة حفظ الشعر المركب على الأوزان الموسيقية، والتغني به في كل مناسبة، فالعلوم - في ذلك الوقت - تقوم على الحفظ المباشر والاستظهار الفوري، بصرف النظر عن التحليل والاستنتاج.وظهر المذهب الأدبي الثاني كرد فعل على المذهب الأول، الخالي من الخيال، كعنصر مهم من عناصر المتعة الفنية، وأن الفن صار خادماً مطيعاً مسلوب الإرادة لشئون الحياة، وبالتالي تحول الشعر إلى آلة صماء، في يد من يحسن التعامل معها ومن لا يحسنه، ولم يعد الشعر يحمل الدلالة الفنية، لما اعتراه من النظم الخاوي، واختيار الألفاظ البلاغية والترصيع، ليتحول إلى دروس في النحو والمدائح والإخوانيات، ولم يبق من القصيدة إلا الوزن العروضي، وهذا ما كان يعرف بالفن

للحياة. وعندما ظهر الفن للفن أغرق الشعراء في الرمز والرومانسية الحالمة البعيدة عن شئون الحياة. وبالنظر إلى كفتي ميزان الإبداع، ما بين الحياة - كعنصر للوجود - وبين جماليات الفن، نجد ضرورة الجمع بين الطرفين، لتكتمل الصورة الفنية في خدمة قضايا الإنسان ومحيطه العام، توشيه صورة الفن الراقي والخيال العميق. ويرى البعض أن الخيال هو جوهر الفن، سواء اتفق والحياة العامة أو اختلف عنها، المهم المتعة. ونحن نحترم هذا الرأي، لكن لنا عليه الكثير من الملاحظات، ولم يخل الخيال من المبالغات، أو أنه يقوم على الكثير منها، وأولها ما يراه البعض على أنه خروج من نطاق الواقع، والحقيقة أنه لم يخرج من الواقع بصفة كلية، فالعملية مزاوجة بين الطرفين، فإذا كان امرئ القيس قد بالغ في مغامراته النسائية، فإن غيره كان صادقاً في نفس الموضوع، ومثله محمد شكري الذي اعترف في آخر أيامه بكذبه في الكثير مما ذكر، فإن غيره مر بنفس التجربة، لكن الجمال لا يتم إلا بالمزاوجة بين وجهي العملة الواحدة، وربما يصبح الخيال حقيقة في يوم من الأيام، والعكس صحيح. إنني أرى أن النص الذي لا يدهش المتلقي لا يعتبر نصاً بالمعنى الحقيقي للنص، ولكن أي نوع من الدهشة؟ هل هي الدهشة مما سكت عنه الأولون قبله، واعتبره البعض فتحاً ليس بعده فتح؟ لا أعتقد أن هذا هو النص المدهش، فلو رأى الأولون فيه خيراً لما ترددوا في ذكره، لاسيما وهو موجود في حياتهم كما هو موجود في حياتنا، ولنا في النص القرآني المثل الأعلى، ذلك النص الذي نزل بما يدور في حياة الناس اليومية وبلغة راقية هي اللغة الأدبية، التي يتكلمها المثقفون، فما سر تلك الدهشة؟ هناك أسباب كثيرة: أولها واقعية السبب، حيث يخاطب المتلقي بما يفهم وما يدور في ذهنه في الحياة اليومية. وثانيها، سلامة اللغة وقوة العبارة. وهذا هو البيان، الذي وصف به القرآن الكريم، ثم لنا أن نتسا ءل عن سبب بقاء النصوص الجاهلية وما بعدها، فنجد الجواب فيما توفر فيها من الشروط السابقة، فذاكرة المكان

والبيئة والزمان وقوة التشخيص، وغير ذلك جعلت من النص نصاً مرتبطاً بالذاكرة. ونخلص مما تقدم إلى أننا بحاجة إلى الربط القوي بين الواقع والخيال في النص الفني، كما أننا بحاجة إلى تجديد صورة الواقع اليومي، وما يتفق مع معطياتها، فالأغراض المباشرة، مثل المدح المجامل، وشعر المناسبات، والشعر الموظف في خدمة العلوم الأخرى، والنثر الوعظي، لا تقوم على خيال جميل يكسب النص قيمته الفنية، لأنها تقوم على ركن واحد من الطرفين، وليس فيها حرارة الشعور بالعاطفة، والصنعة والتكلف يسيطران على بناء النص، وبالعكس منها ما يقوم على الخيال البعيد عن الواقع.

المحور الأول، حول توظيف الشعر للمفردة التراثية، وهو تقليد للشعراء السابقين، من الجاهليين وحتى المعاصرين، فهي طبقة أغرقت في التقليد، وتوظيف الشعر لخدمة المفردات التراثية، حتى الذي لم يعد مستعملاً اليوم. أما المحور الثاني، فكان حول الوظيفة الإصلاحية، ولم يكن بعيد الشبه عن الأول، فيما يتعلق بالتقليد، إلا أنه يختلف عنه في إبراز الجانب التربوي، ومحاولة الشعراء نبذ الجمود وقيادة المجتمع إلى أيسر السبل للتقدم والرقي عن طريق العلم واللحاق بركب الحضارة العربية، والعالمية. أما المحور الثالث، فحول توظيف الشعر للشكوى، ومدى تأثر الشعراء بالظروف المحيطة بهم، واستمرت هذه الشكوى من الجيل الأول إلى الجيل الحالي، وهذه سمة من سمات الشعر. أما الرابع فحول توظيف الشعر في اقتناص الفرص، كتعبير عن واقع يعانيه الشاعر ويصطاد من خلاله ما يريد الوصول إليه، وهذا المحور يغلب عليه التأثر بشعر المناسبات، من الناحية الفنية، إلا أنه أرقى منه، لسبب واحد، ذلك أن هذا اللون يعبر عن الشاعر وليس عن حال المناسبة، فهو شعر ذاتي، وليس موجهاً من الطرف المقابل. أما الخامس، فيعنى بعبقرية المكان، ومدى تأثيره على الشعراء، كمتلقين ومنتجين. وقد اهتم هذا البحث بشعر

الشباب، الذين لم تتح لهم الفرص للظهور، بصرف النظر عن جودة شعرهم من رداءته، ونحن لم نعالج في هذا البحث النواحي الفنية، ولا ندرس تقويم شعر الشعراء بقدر ما نرصد واقعاً جديراً بالرصد، في مرحلة من أشد مراحل الثقافة العربية تعقيداً. ولأن البحث مقيد بزمان ومكان محددين، فقد حاولت اختصار الكثير من الشعر في هذه المرحلة، واكتفيت بالإشارة إلى بعض الشعراء المعروفين من قبل، ليكون للجدد مكان أوسع. والله من وراء القصد.

1 - توظيف المفردة التراثية:

لم تكن الثقافة في المملكة العربية السعودية مجددة ولا مبتكرة، حين ظهورها، في الثلث الأول من القرن العشرين، ولهذا السبب ظروفه التي جعلت من الأديب (شاعراً أو ناثراً أو ناقداً) مقلداً لمن قبله من الأدباء والشعراء والنقاد، ولم تتكون مدرسة ذات طابع معين، قبل ظهور الصحافة السعودية، التي بدأت بصحيفة (أم القرى) التي ظهرت على أنقاض صحيفة (القبلة) التي تأسست في العهد الهاشمي، وكان الكتاب والشعراء ينشرون إنتاجهم في الصحافة العربية، في مصر وبلاد الشام، وعدن[1]. ولهذا ظهر الشاعر السعودي مقلداً لمن قبله من الشعراء، مقتفياً آثارهم، بسبب تأثره بالثقافة العربية الموروثة، من ناحية، وعدم تمكنه من توظيف المعطى المحلي، من ناحية أخرى، والبعض تنقصه الموهبة الفنية الإبداعية، ولم يستطع الانفلات من هذه الربقة التقليدية، للأسباب التي أشرنا إليها، لأنه تأثر بالقراءة، ولم يستطع اختراق هذا النمط الشعري في بناء مفردات جديدة، لضعف الثقافة الجديدة، وضيق محيطها المحصور في نمط عروضي محاط بأسوار البلاغة الخاوية من المعنى، مما جعل الكثير من القصائد يتحول إلى نظم بارد، مزخرف بالبديع والجناس

والطباق... في محتوى فارغ من المضمون، يقوم على تركيب لغوي من المفردات القديمة على موضوع جديد، بل إن اللفظ يستعار برمته، في غير الاستعارة المعروفة في البلاغة العربية، ولا نود أن نردد العبارة، التي سار عليها القدماء، في النقد القديم (السرقات) تلك المفردة الثقيلة على السمع، وقد حولها النقد الحديث إلى(المعارضات) وهي المفردة الشائعة اليوم، على عدم دقة معناها، فالفعل (عرض) سار حذاءه، وعارض فلان فلاناً، أي سار بجانبه أو اقتفى أثره[2] وما نجده صورة طبق الأصل لشاعر آخر، خاصة في مطالع القصائد، ولا تنطبق هذه المعارضات، في الكثير من الأحيان، أما في البيت بكامله، أو في المفردة الموظفة،لأن المفردة لم يعد لها وجود، أو أنها لا تنطبق على البيئة التي نظم الشاعر فيها قصيدته، والأمثلة كثيرة في هذا المجال، مثل (الخلاخل، والأطناب) ومنهم من استعار تراكيب القرآن الكريم، في غير محلها، ولم تكن هذه الاستعارات من التضمين المعروف، وإن كانت جائزة في النثر، فإنها غير جائزة في الشعر، على رأي الدكتور عبدالله الحامد[3]، ونختلف مع الدكتور الحامد حول هذا الرأي ونحترمه، على أي حال، فشعراء صدر الإسلام كانوا متأثرين باللفظ القرآني الكريم، مثل حسان بن ثابت وعبدالله بن رواحة، وغيرهما من الشعراء، والأدب الصادق وليد بيئته، ومايزال اللفظ القرآني مؤثراً في النظم والنثر ما بقيت اللغة كائناً حياً، لكن يبقى توظيف اللفظ وما له من أهمية في السياق اللغوي والدلالة الفنية، دون التكلف واعتساف الشعر من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم في ذهن الشاعر مسبقاً، وكان من المفترض أن يكون العكس تماماً. وقد امتد هذا النمط التقليدي، كتعبير مرتبط بالإسلام، يقول أحمد محمد جمال:

«رب هب لي زوجي وأصلح شبابي بهواها وحبها بالسلام»

وهذا البيت، على ما فيه من الضعف والتكلف، مضمن بآية من القرآن الكريم، فهو نظم يخلو من المعنى، أراد الناظم أن يظهر فيه توجهه الإسلامي، لكن المعنى سطحي، ولم يتفق مع معنى الآية الكريمة **﴿والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا وذرياتنا قرة أعين، واجعلنا للمتقين إماماً﴾**[4] وقد سيطر هذا المنهج التقليدي على شعراء الجيل الأول، مثل حسين سرحان، وهو يقول على النمط الجاهلي ،وحتى الأموي، الذي يذكر فيه الشاعر أدوات الزينة الموجودة في بيئته، ولا نرى مانعاً من ذلك، في غير تقليد النص بالنص، ومنهم من سماه (التناص) والتناص له شروطه في غير هذا السياق، يقول السرحان:

«يا رب عاذلة وعاذل في حب خرساء الخلاخل
بكراً يلوماني ويحتدمان في جور وباطل»[5]

وخرساء الخلاخل التي قال عنها حسين سرحان لم تكن ذات الخلاخل التي يعنيها خالد بن يزيد عندما قال في رملة بنت الزبير، يصف خلخالها، وأن ساقها تملؤه، فيقول:

«تجول خلاخيل النساء ولا أرى لرملة خلخالاً يجول ولا قلبا
أقلوا عليّ اللوم فيها فإنني تخيرتها منهم زبيرية قلبا»[6]

وفؤاد شاكر، يذكر الطنب، في تعليل ليس في مكانه، عندما قال:

«قد سالمتك الليالي وهي طائعة تلوذ منك بركن شامخ الطنب»[7]

فالطنب غير شامخ، إنه حبل طويل تربط به الخيمة، لكن تقليدية الشاعر جعلته يختار هذه القافية، على ما فيها من النشاز، دون التفكير في انسجام المعنى في سياق القصيدة. ولم يقف فؤاد شاكر عند توظيف المفردة، التي ذكرنا شيئاً منها، بل تعدى ذلك إلى البيت كاملاً، في مطلع

قصيدته (يوم اللقاء) التي استعار فيها مطلع قصيدة الشاعر العباسي، أشجع السلمي، عندما وصف قصر أحد الخلفاء، في عصره، فقال:

«قصر عليه تحية وسلام نَثَرتْ عليه جمالها الأيام»

فقال فؤاد شاكر:

«يوم اللقاء تحية وسلام رنت القلوب إليك والأيام»[8]

ولا تكاد قصيدة من قصائد فؤاد شاكر تخلو من المعارضة أو التقليد لشعراء العربية في كل العصور، إما البيت كاملاً أو كلمة أو جملة، فقلد أحمد شوقي، وفؤاد الخطيب، وأبا الحسن التهامي، وخاصة قصيدة الأخير، حيث استعار منها جملة بكاملها، ومطلع قصيدة التهامي:

«حكم المنية في البرية جار ما هذه الدنيا بدار قرار

وإذا رجوت المستحيل فإنما تبني الرجاء على (شفير هار)»

يقول فؤاد شاكر:

«قدر الرجال بكلفة الأقدار لم يعله غير القدير الباري

أرأيت في الدنيا وفي تاريخها مجداً يقوم على (شفير هار)»[9]

وليس من حق أي باحث أن يقوم بحكر المفردة اللغوية أو الجملة على شاعر دون آخر، فاللغة مشاعة للجميع، ما دامت الجملة تعبر عن معنى مبتكر، ليس مقلداً للسابقين، في الدلالة المعجمية.

وإبراهيم الغزاوي، وهو رائد هذه المدرسة التقليدية من المغرمين بالتقليد، خاصة في مطالع قصائده، التي قلد فيها السابقين والمعاصرين له من شعراء العربية، وها هو يقول:

«مرحباً بالأمير في أفيائه وبإهلاله وحسن إخائه»[10]

وهو يقلد شوقي في مطلع قصيدة يصف فيها الربيع:

«مرحباً بالربيع في ريعانه ويأنواره وطيب زمانه»

ونجد أتباع هذه المدرسة يكثرون من النظم على منوال القدماء، من شعراء العربية، بل إن صورة السابق تظهر في قصيدة اللاحق، سواء من الجاهليين أو من المعاصرين، ولا تختلف إلا في لفظة عن أخرى، أما المضمون فواحد في كل الحالات، ومنهم الدكتور زاهر الألمعي، الذي يكاد الشاعر الجاهلي يطل علينا برأسه، في معظم قصائده، فهو يتقمص شخصية بشامة بن حزن النهشلي، والمرقش الأكبر، وطرفة بن العبد، من الجاهليين، وأبي البقاء الرندي، وابن زيدون، وابن خفاجة، من الأندلسيين، وغيرهم كثير. يقول:

«إنا بنو أمة تأبى مكارمها أن تستكين لأطماع المعادينا»[11]

ويقول النهشلي:

«إنا بنو نهشل لا ندعي لأبٍ يوماً، ولا هو بالأبناء يشرينا»

وقول المرقش الأكبر:

«إنا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا»

ويظهر تقليده واضحاً لأبي البقاء الرندي، في قصيدته المشهورة في رثاء الأندلس:

«لكل شيء إذا ما زاد نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان»

يقول الألمعي:

«لكل قول مدى الأزمان خذلان إن لم يقمه على الإنصاف ميزان»

وأعتقد أن هذا القول لا يحتاج إلى دليل، ولو كان في المساحة متسع لأوردنا عدداً كبيراً من هذا النوع من التوظيف الخاطئ، وليس هذا حال الألمعي ولا من ذكرنا من الشعراء المقلدين فحسب، بل إن هذا حال جيل هذه المدرسة، ومنهم، عبدالله الفيصل، وعبدالعزيز بن حمد آل مبارك، وعبدالعزيز بن عبداللطيف آل مبارك، وعبد اللطيف بن عبدالعزيز آل مبارك، وعبد الله بن علي آل عبد القادر، ومحمد سرور الصبان، ومحمد عمر عرب، وعبدالله بالخير، وإبراهيم فطاني، ومعظم شعراء الجيل الأول من الشعراء، ولكن هذا التقليد، سواء في توظيف المفردة الجاهلية أو صدر الإسلام، أو حتى العصر الحديث، يختلف من شاعر إلى آخر، وأكثر من أوغل في التقليد، بل المسخ الكامل، محمد بن عبدالله بن عثيمين، وعبدالله بن خميس، وزاهر الألمعي وإبراهيم الغزاوي. وهذا الجيل نشأ تقليدياً متأثراً بالأقدمين، لذا لم توجد في شعرهم روح الإبداع والابتكار، وإن كانوا يمثلون جزالة اللفظ، فإنها جزالة ممسوخة عمن سبقهم، وإن كانوا ينشدون المعنى فقد سبقوا إليه. وإذا نظرنا إلى شعر رائد هذه المدرسة (الغزاوي) وبقية أعضائها، نستجدهم تائهين بين دواوين الشعراء، ينسخون منها ويصورونها في أذهانهم، من الجاهليين والمعاصرين، كل بحسب ميوله الثقافية، حتى أن بعض القصائد جاءت منافية لواقع الحياة والبيئة التي يعيش فيها الشاعر، حيث يذكر مفردة غريبة على البيئة، مثل (الزيزفون) شجر ليس له وجود في الجزيرة العربية، وما ذلك إلا بتأثير الثقافة الشامية والمهجرية، يقول عمر عرب:

«يوم كنا بجانب الزيزفون   نتهادى الغرام بين الغصون»(12)

وقد يقول قائل: أنه نظمها خارج حدود الجزيرة العربية، فأين السياق الذي يدل على ذلك؟. وإذا سلمنا بما سلم به النقاد القدامى، بأن الشاعر ابن بيئته، والأدب صورة للحياة التي يعيشها، فإن الوظيفة

التراثية، في اللغة، وهي وجه العملة الثاني في بناء النص، قد اهتم بها الشعراء وأجزلوا في لفظها، لكنه لفظ ممسوخ عن الأصل، وركزوا على الأسلوب، ولذا وظفه الكثير من المبدعين والناقلين والمقلدين، وجعلوا اللغة في خدمة النص، أو بمعنى أدق، سخروا اللغة لخدمة النص، وبصرف النظر عن التعادل بين النص ولغته، والانتماء واللا انتماء، فقد ظهرت إشكالية الإبداع واللاإبداع، بين التوظيف التلقائي والتوظيف الاصطناعي، فالتقليد واضح في نظم القصائد، التي لم يبق منها إلا اللغة الفارغة من المعنى، ولم يوجد إبداع ظهر من العقل الباطن، فالشعر رصف من الجمل بنيت على نمط القصيدة السابقة، تخلو من روح التجديد والابتكار. حتى أن البعض سخّر اللغة الشعرية للتلاعب باللفظ، في التخميس والتقطيع، وإظهار المهارة في السجع والجناس والطباق، والبديع وبقية المحسنات البلاغية الخاوية، التي يقصد منها إظهار القوة العلمية، أو فتل العضلات، كما يقول بعض الباحثين، ونكتفي بمثال واحد من هذا النمط، في قول الغزاوي، وهو يمدح عبدالقدوس الأنصاري، صاحب مجلة المنهل، بمنظومة بعنوان (هيهات):

«ما حاز غيرك ما ملك مهما تكاثر ما ملك
هيهات يجهل منهلك في الفضل إلا من هلك»(13)

ونجد في شعر هذه الطبقة من الشعراء المحافظين، حسنة المحافظة، وسيئة التقليد الذي أخرج الشعر من وجدان العاطفة الحارة إلى برودة النظم الخاوي، واستهلاك اللغة في تلاعب لا طائل من ورائه، مسخ جمال اللغة ونضارتها، في أسلوب السجع والجناس والطباق، وغيره، وحول متعة النص الشعري، والذوق الجميل إلى درس نحوي أو بلاغي، لا قيمة فيه، أوقفه البعض على تراكيب لغوية نحوية، فلم يعد هناك توافق بين النص،

كفكرة، وبين اللغة كوسيلة نقل غير مباشر. وهذا مثال لهذا النمط الضعيف، من قصيدة للسنوسي، يقول منها:

«ومفرد بالمعالي جاء منحصراً في نعته المبتدأ المرفوع والخبر

وجازم الفعل والماضي بظاهره ومن سواه ضمير جاء يستتر

والحذف والنصب من حرف البناء إذا ما جاء فهو على شأنيه ينحصر»[14]

وهذا النموذج العلمي لا يتعدى إظهار القدرة على المعرفة العلمية في النحو والبلاغة، ليس في النص روح تجذب القارئ الباحث عن المتعة والجزالة اللغوية إلى قراءة نصوص كهذه، ومايزال هذا النموذج التقليدي المركب من عدد من ألفاظ القصائد العربية السابقة موجوداً عند بعض الشعراء الناظمين إلى اليوم، عند العشماوي والدبل وابن خميس، وغيرهم، وإن كان هذا النموذج يجد قبولاً من بعض المتلقين، فإن هذا المتلقي لا يعرف من النص إلا ظاهره، فيما وظفه الشاعر من الألفاظ الجزلة، من خزانة الشعر الجاهلي، وصدر الإسلام، واستعمال المثيرات اللغوية في بداية القصائد، كالحكمة، واستعمال مفردة مثيرة للانتباه. مثل (الدوي) في قول فؤاد شاكر:

«دوّى الصوت فارتاعت قلوب وشلت من الباغي الغوي أنامله»

يقول عبد الله الحامد: «وليس في الموضوع دوي ولا هول ولا فزع، إنما هي صحيفة تصدر، ليست شيئاً يحدث هولاً أو دوياً، لكنها الكلاسيكية التي اعتادها الشاعر للتفخيم والتعظيم وروح الخطابة والحماس في الشعر، التي تجعل صدور صحيفة كفتح مدينة أو هزيمة جيش»[15] وإن من يدقق في هذه القصائد يجد فيها عدم الوحدة العضوية للنص الشعري، لأنها هجين من عصور مختلفة أو من عصر واحد لعدد من الشعراء، أو منتحلة من قصيدة لشاعر واحد، ويكفي ما ضربنا من أمثلة على ذلك، ولو

أن في المساحة البحثية سعة لضربنا أمثلة أكثر من ذلك بكثير على شعرنا المعاصر. ولم يكن النقد غائباً عن هذه العيوب التي بلي بها شعر بداية النهضة في الأدب العربي، فقد تصدى العقاد والمازني وطه حسين، للشعر التقليدي في مصر[16]، ومحمد حسن عواد للشعر السعودي التقليدي[17] ولم يكن ذلك النقد بالنقد الموضوعي، في جملته، ولم ينظر الناقد للظرف التاريخي لظهور هذا التيار ومعالجته على ضوء المعطيات الفنية، لكنهم أخذوا بمقارنته بالشعر الغربي، الذي قطع أصحابه شوطاً طويلاً في التعليم والممارسة النقدية والتقويم المستمر من نقاد محترفين، وشعراء لم تنحصر ثقافتهم في محيط واحد، سيطر على العقل الباطن، وحوّله إلى العقل الظاهر، وبالتالي جاء الفن نقلاً وليس إبداعاً.

2 – الوظيفة الإصلاحية:

كان من الطبيعي جداً أن يظهر الأدب في المملكة العربية السعودية إصلاحياً – بصفة عامة – فقد ورثت الثقافة العربية على وجه العموم، والجزيرة العربية على وجه الخصوص التخلف الفكري، ولم يكن تخلفاً سهلاً، قابلاً للتغيير والتجديد، بل كان هناك من يدافع عنه بشدة واستماتة في سبيل بقائه، إما أن يكون ذلك المدافع مستفيداً من التخلف فائدة شخصية، أو من الذين يخافون من التجديد، لضحالة الفكر، والغالبية العظمى من الفريق الثاني، حيث ظهر هناك من يحارب التقدم، ويرى أنه مضر بالأمة، إذا جددت وغيرت في أسلوب الحياة، فسيتغير الدين، وذلك نابع من حرصهم على المعتقد، فرفضوا التعليم الحديث، والعلوم الحديثة، القادمة من الغرب، بعد ظهور الآلة، وخاصة ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، التي كان لها الدور الأكبر في تغيير الكثير من المفاهيم التقليدية، وظهر فكر التكفير عند من هو على علم ومن هو على عكس ذلك، وكُفِر

أهل البلد الفلاني، لأنهم يتعاملون مع الغرب، ويستعملون المنجزات الحديثة، ونصب البعض لهم العداء، وحرّم التعامل معهم، حتى في المأكل والمشرب والتعاملات التجارية، حرم لبس الساعة، واستعمال جهاز المذياع (الراديو) وصدرت فتاوى بهجر من يتعامل معهم، وقدر ذلك بثلاثة أيام، في بعض مناطق الجزيرة العربية (نجد) عند بعض المتشددين، على سبيل المثال، ومثل هذا التيار مجموعة نذرت نفسها لذلك، ومن أكبر من نذر نفسه لهذا المجال الشيخ، عبدالعزيز العلجي، الذي خصص نفسه لتكفير أهل الكويت، وصار بينه وبين الأستاذ عبد العزيز الرشيد، صاحب مجلة (الكويت) ملاحات حول الإصلاح، وكان العلجي يحرم كل شيء في هذه البلاد، حتى الماء كان يحمله معه من الأحساء، وهو الذي دبّر عملية الاغتيال للشيخ (رشيد رضا) على يد أحد أنصاره،عندما زار الكويت، لكن الله لطف بالشيخ، فجاء من طريق آخر، غير الطريق الذي نصب له فيه الكمين. ومن أشعاره في تحريم التقدم والأخذ بالحديث من الوسائل واعتزازه بالجمود والتخلف، قوله:

«يا عائباً منا الجمود وطالباً   منا التقدم إنك الحيران
إن التقدم لو علمت فخسة   جاءت بها الأوروب واليونان»[18]

والعلجي ورث هذا الفكر المتخلف من الذين سبقوه من النظامين، الذين حاربوا كل جديد، بغير علم، ولم يكن لهم أسلوب في الحوار غير التكفير والشتم والسباب، تكفير الفرق المسلمة، من غير مذهبهم، أو الفئات الأخرى من سكان البلاد، مثل البدو، والصلب والشيعة والإسماعيلية والصوفية، وغيرهم. ففي أواخر القرن الثالث عشر الهجري، أواخر التاسع عشر الميلادي، صدر الدستور العثماني (1293/1876) وتصدى له الكثير من علماء المسلمين العرب والترك، حتى الذين لم يكونوا من المتدينين، والسبب أن فيه تسامح مع المذاهب الإسلامية فيما بينها، ومع

الفئات الأخرى من أفراد الإمبراطورية، من غير العرب والمسلمين، لكنه تعارض مع الكثير من المصالح الفردية لبعض المتنفذين في السلطة، وبعض القوى السياسية الأخرى، وكان مدحت باشا (1822-1885) من الذين عملوا بالدستور، وكان إصلاحياً، يقول في مذكراته، عندما زار الأحساء - بعد صدور الدستور -: «وكل أهل تلك البلاد في القرى وفي بيوت الشعر يدينون بدين الإسلام، ومذاهبهم خمسة.... ولما دخلت الحسا في قبضة الحكومة عاد إليها أصحاب بقية المذاهب»[19] وهذا دليل على أن العثمانيين لم يكونوا متطرفين لمذهب دون آخر، لكن الأطراف الأخرى كانت تشعر بحساسية مفرطة ضد الأمن الفكري والابتكار والتجديد، وتتهم كل من له صلة بهذا المنهج بالكفر والخروج على الدين، يرى الدكتور عبد الله الحامد، أن للسلفيين موقفاً من هذا التجديد، فيقول: «.. فكثرت ألفاظ القذف الديني، واستخدام التكفير استخداماً واسعاً، والتشدد في بعض الأمور، كقضية تحديد منهم المشركون ومنهم الكفار، وتكفير البدو والصلب، وتحريم ذبائحهم، وتكفير الدولة العثمانية، وتحريم السفر إلى ما يسمى بلاد المشركين»[20].

ومن هذا الموقف المتحيز، والرافض لكل جديد، وعدم التفاهم مع الآخر، ظهر تيار الشتم والسب لكل من يخالف الرأي، الذي يسير عليه السلفيون، وقد مثلهم، أحمد بن مشرف، وهو القائل في تكفير من يعمل بالدستور العثماني،أومن يتعاطف معه أو لم يكفر أهله أنه كافر:

«ويحكم بالدستور بين ظهوركم وحكم النبي المصطفى ليس يذكر
فمن لم يكفر كافراً فهو كافر ومن شك في تكفيره فهو أكفر»[21]

وإن كان ابن مشرف قد صرح بالتكفير لمن يعمل بالدستور

العثماني، أو يصدق به، فإن ابن سحمان قد أرسل ألفاظه غير المؤدبة، في منظومة تعج برائحة الطائفية، ليس فيها من نظمه إلا جملة الجار والمجرور في آخرها، والباقي من قول ابن مشرف، فيقول:

«ومن لم يكفر كافراً فهو كافر ومن شك في تكفيره (من ذوي الطرد)»

ويقول:

«وما الرفض للأتراك في غمراتهم هو الدين يا معتوه لو كنت مبصراً
ولكن بتكفير لهم وبشتمهم جهاراً وتصريحاً وغيباً ومحضراً»(22)

ولعلنا نلاحظ حدة الأسلوب الذي اتخذه ابن سحمان، في ألفاظه، مثل (يا معتوه، وشتمهم، وغيباً..) وهذه ألفاظ لا يمكن أن تصدر من مصلح، يريد الإصلاح، والدعوة بالتي هي أحسن.

وبما أن الأديب السعودي وجد هذا التناقض العجيب الغريب في الثقافة المحلية، والعالم من حوله يتقدم خطوات نحو الأمام، وفكر بلاده مازال في مكانه يراوح بين التكفير والتناحر على أتفه الأمور، فلابد أن يكون له من ذلك موقف الداعي للإصلاح، وأول خطوات الإصلاح في مجال الأدب، وحيث إن الشعر هو الحائز على أولويات الثقافة والاجتماع، فلابد له من محاكمة الفكر الشعري، القائم على التقليد والتكرار واجترار ألفاظ السابقين في جمل تخلو من العمق الفكري واللغة المعبرة عن حاجات المجتمع النامي، في البلاد العربية، وخاصة، مصر وبلاد الشام، وكان النقد هو المسئول الأول عن تقييم وتقويم هذا الفكر الشعري، القائم على التقطيع والتخميس وتقليد السابقين، بلا إبداع، وتصحيح النقد القائم على التقريظ. وعالج لكثير من النقاد هذه القضية، من خلال الصحافة، التي أعطت المساحة لنشر الفكر النقدي، بما فيه من السيئات والحسنات، وكان لجريدة أم القرى الدور الأكبر في نشر الشعر ونقده على السواء. لكن ظهور

الشعر الإصلاحي في هذه الجريدة في العهد السعودي كان جاهزاً مسبوقاً بظهور الفكر النقدي الإصلاحي، المركّز على الفكر الثقافي الاجتماعي، أو النقد (الثقافي) كما يسمى اليوم في الدراسات الحديثة. يظهر ذلك من خلال ما جمع في المؤلف النادر، من حيث الأقدمية (كتاب أدب الحجاز 1344) جمعه محمد سرور الصبان (ولد 1316)، وظهر فيه مدى حماس الشباب الحجازي للإصلاحي الثقافي، ومن ثم الإصلاح الاجتماعي، وذلك بدافع الشعور بالنقص مما يجدونه في البلاد العربية المجاورة (مصر وبلاد الشام) فهناك من الشعراء من صاغ قصائده رمزاً، ومنهم من صرح بها. فالصبان من أقدم من رمز للإصلاح، في قصيدته (يا ليل) ويعني بالليل التخلف، ومنها قوله:

«يا ليل ما للبدر يسـ ـرح في السما شرقاً وغربا
يبدو فيضحك ساخراً منا وطوراً قد تخبّا»[23]

وله قصيدة أخرى يدعو فيها للإصلاح والنهوض (مباشرة ودون رمز) مثل الأمم التي أخذت الطريق إلى النهضة والتقدم بفضل العلم، والاستفادة من خبرات الآخرين، في المجالين (العلمي والفني) وطورت أدواتها الاجتماعية، بمحاربة العادات الضارة، والموروث التقليدي البائد، فيقول:

«من لي بشعب نابغ مستيقظ يسعى لهدم رذائل العادات
من لي بشعب عالم متنور ثبت الجنان وصادق العزمات

حتى قال:

«إن البلاد بأهلها فبجهلهم تشقى وتلقى أعظم النكبات
وإذا توحدت الجهود لخيرها سعدت ونالت أعظم الدرجات»[24]

وإذا كان الصبان من الشعراء التقليديين، فإن شاعراً مجدداً، من دعاة الإصلاح، في كل مؤلفاته ومقالاته النقدية، وحتى وظيفته الأولى، في الحكومة كانت في لجنة التفتيش والإصلاح، للرقابة على المدارس والمطبوعات، وهاتان الجهتان هما الجهتان المسئولتان عن الثقافة في ذلك الوقت. ذلكم محمد حسن عواد (ولد 1324) صاحب كتاب خواطر مصرحة، أول كتاب نقدي يثور على التخلف الفكري الثقافي، في البلاد، من حيث الدعوة للتجديد، وإصلاح الأدب، وخاصة الشعر، بالرغم من حدة أسلوبه النقدي، كما هي الحال عند العقاد، قال عنه بعض الباحثين: إنه زعيم أدب الجيل الحديث، وقد أثر في الكثير من زملائه، في ذلك الوقت، مثل محمود عارف، وعباس حلواني ومحمد علي باحيدرة، وعبدالوهاب آشي، وحمزة شحاته، ومحمد حسن فقي، وعبدالله خطيب. والعواد صاحب المدرسة المكية في النقد الأدبي، حيث استطاع أن يكوّن له مدرسة من أتباعه[25] وذلك بتأثيره في الشباب المتحمس لإصلاح الأدب والمجتمع، وخاصة بعد قصيدته (جنون الناقدين) التي قلده فيها الشعراء الذين مر ذكرهم[26].

ولم يقل شعر العواد في دعوته للإصلاح عن نثره النقدي، إلا أنه شاعر مجدد ومحدِّث، لا يباشر بالقصيدة، فنجده يرمز في أغلب قصائده الإصلاحية بالليل، والنجوى، والهم، ووظيفة الشعر، وضرب المثل.... وهو ينكر الدجل والسحر والعرافة والخرافات الموروثة، يتضح ذلك من قصيدته الهزلية، التي يسخر فيها من اعتقاد الحسين بن علي في الدجالين والعرافين والرمالين:

«وقيل أني رامل ماهر أو ساحر أو ملك في إهاب

فذاب هذا كله في يدي رباه.. رباه ألا كيف ذاب؟[27]

وبالرغم من أن العواد يهتم بالفن، إلا أنه يرى أن للشعر وظيفة

وعلى الشاعر مسئولية، لكنه لا يباشر النصح على الطريقة التقليدية، وإنما يضمن شعره أصالة الفن، الذي تنبع منه وظيفته.

وحسين سرحان من الشعراء الذين سخروا من الحياة ومن الجهل، والوظيفة الرتيبة والروتين القاتل، وكان يسخر من نفسه، التي يرى أنها تمثل المجتمع الذي يعيش على النفاق، والجهل المتوارث، ومنها رفض حياة مجتمعه البدوي، ومجتمع المدينة التي ينتمي إليها، وشغل بنفسه، يناجيها ويسخر من الوضع، بصورة هزلية، وموقف متشائم، يقول:

«لقد تعبد الأوثان في قلب أمة ... ودينهم الإسلام أبلج فاضلا

فذاك يرجى لالتماس ومنحة ... وذلك يخشى أن يصيب المقاتلا

وما ذاك – عز الله – عن جاهلية ... يصاب بها من كان أرعن جاهلا»[28]

ولم يكن الإصلاحيون في المملكة الفتية ينظرون إلى إصلاح الأدب واللغة والفكر بمعزل عن إصلاح أحوال المجتمع الذي تعود النفاق والمجاملات وتغليب حب الذات على المصلحة الاجتماعية، بل كانوا يهدفون – جميعاً – إلى بناء مجتمع سليم من الأمراض الاجتماعية والفكر المنحل والتقليد الأعمى، ونبذ الموروث البائد، الذي دخل إلى المجتمع عن طريق السحر والدجل والخزعبلات باسم الدين والموروث البلاغي الخاوي، وتقليد الفكر المتأخر عن ركب الحضارة الحديثة، التي أحدثتها التغييرات العالمية، فيما بين الحربين العالميتين. وكانت غيرة الشعراء، (كما هي الحال عند الأدباء الناثرين) على بلادهم قد بلغت أشدها، فكل يمنيهم السعادة بالتنظير، لكن على أرض الواقع لم يتحقق من الآمال إلا القليل، وأحياناً لا شيء من هذا أو ذاك، وقد تكون آمال الشاعر أكبر مما تحقق، فينفس عن نفسه بالشعر كتعبير عن خلجات

النفس، يقول عبدالوهاب آشي، يتحسر على أحوال بلاده، في سرد تاريخي عن حال الحجاز:

«حزناً على أحوال أمتي التي ... مازال يرديها الشقاق المعرق

مالي أراها والحوادث حومٌ ... يقظى تبيد السادرين وتسحق

إلى أن قال:

«ومضى الحسين بقضه وقضيضه ... وبنو الحجاز هم، هم لم يرتقوا

درجوا على الجهل المشين عصورهم ... ونأوا عن الإصلاح وهو الأليق

فقضوا كما يقضي الكسول حياتهم ... نفس ملوعة وعيش ضيق»(29)

وهذه القصيدة ومثلها الكثير، تعكس لنا مدى التأخر الذي كان يعيشه الحجاز، من تقليد وخرافة، وضحالة في التفكير، فإذا كان هذا حال الحجاز، وهو منارة من منارات العلم والأدب في العصور المظلمة، فماذا نقول عن غيره من أقاليم الجزيرة العربية، التي حرمت من التعليم والتقدم الثقافي، إذا استثنينا بعض المناطق التي كان التعليم يقوم فيها على الحفظ والتلقين، كما هو الحال في الأحساء والقطيف، وبعض أجزاء المنطقة الجنوبية، في عسير وجيزان، لقربها من المراكز الحضارية في اليمن،لكن الحالة الثقافية تدهورت في هذه الأقاليم بتدهور الأمن الثقافي، فرحل الكثير من العلماء والشعراء إلى حيث البلاد الآمنة، لممارسة الحرية الثقافية والمذهبية. ومنهم من كان ينعى على الأمة تأخرها، ويورد الدعوة للإصلاح على هيئة رثاء وتساؤل عن الحركات الثقافية، في هذه البلاد وغيرها، وكان الأجدر أن تتطور وتعايش الحياة الحديثة، فهذا الشاعر محمد سعيد الخنيزي، من شعراء القطيف، يتساءل أين ذهبت الحياة الثقافية بعد رحيل روادها؟ وأصبحت البلاد بعدهم في دياجي الجهل والتخلف:

«يا أيها البلد الذي سلب الحمام مفاخره أين المجاس زاهيات بالفوائد عامره
بالأمس كانت للقطيف نجوم فضل سائره واليوم أضحت في دياج دامسات عاكره»

ويصف الخنيزي الحياة الثقافية المتدهورة، وكان الأجدر بها أن تتقدم، وتساير الحياة الناهضة في الوطن العربي، في مصر وبلاد الشام والمهجر، وليت أولئك يطلون على هذا العالم، لعلهم ينورونه، في ظلمة جهله وينتشلونه من تخلفه:

أين الجهابذة العباقرة الألى طلعوا شموساً في دياجي الأعصر
سحبوا على قمم الخلود مطارفاً والطهر ملء ردائهم والمئزر
يا ليتهم يُلقُون ضوءاً ساطعاً يمحو ظلام عماية وتحير»[30]

وإن كان الخنيزي وبعض الشعراء التقليديين قد رأى فيما مضى نهضة علمية وثقافية في هذه المنطقة، من الجزيرة العربية، فإن غيره لم يجد شيئاً ذا بال يذكر، فالعوامل الثقافية، في جزيرة العرب متعددة المشارب والفوارق، فمن محيط بدوي لا يهتم إلا بالشعر العامي، إلى محيط علمي ديني لا يشجع على الشعر، بل يرى أن الشعر ليس من سمات العلماء، ما لم يكن نظماً يسهل حفظ النحو والفرائض، أو إخوانياً في الشكوى، وأغلبهم يتمثل قول الإمام الشافعي:

«ولولا الشعر بالعلماء يزري لكنت اليوم أشعر من لبيد»

لكن هذا لا يهمنا، في بحث نؤصل فيه توظيف الشعر، ولا نقوم الجيد من الرديء، وهذا له مجال آخر، في الدراسات النقدية. وقد يضيق المقام بالإحاطة بكل ما وظفه الشعراء، في الكثير من المجالات والمناسبات، وسنحاول - من خلال بعض الإشارات السريعة - الإلمام بأطراف الموضوع. وقضية الإصلاح قضية شغلت الشعراء والكتاب

والمصلحين، في كل زمان ومكان، ولا يتم ذلك إلا بوجود الشيء نفسه، وما فيه من العيوب، والموازنة بين سلبياته وإيجابياته، وهذا ما التفت إليه الشعراء والمصلحون، كغلاء المهور، وتعليم المرأة، ومحاربة العادات الضارة. وعبدالله بن خميس يتساءل، ما السبب في عدم تعليم المرأة، ويوجه الخطاب للأمير فهد بن عبد العزيز (الملك فهد) عندما كان وزيراً للمعارف، كأول مسئول عن التعليم والثقافة في البلاد:

«يا نصير العلم هل من شرعة إنها في ذاتها مدرسة
تمنع التعليم عن ذات الخبا؟؟ إن خبيثاً أنجبت أو طيبا»[31]

وابن خميس يقتدي في طلب الإصلاح بحافظ إبراهيم، في قوله:

«الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق»

وابن خميس يوظف هذه القصيدة، التي يمدح فيها وزير المعارف، ويطلب منه إتاحة الفرصة للمرأة، في التعلُّم، وأنه حق من حقوقها، وإذا أصلح حالها صلح من ستربيه، والعكس صحيح.

وشاعر آخر يطلب إصلاح حال الشباب بالتعليم وكسب المعارف، لتكون هذه الأمة في مكانها اللائق بها بين الأمم، يقول عيد بن نعيم السهو (ولد 1355):

أبناءنا كيف أنتم في دراستكم إنا إلى علمكم نرنو ونرتقب
نريد منكم جهوداً جد مخلصة كونوا لنا أملاً تزهو به العرب
لا تخسروا الوقت في لهو وفي لعب فالوقت ليس رخيصاً إنه الذهب
لا تسهروا الليل والتلفاز يشغلكم إذ ليس في رؤية التلفاز مكتسب
ولا مع اللعبة السوداء كعادتكم لعب البلوت فبئس العادة اللعب»[30]

فهذا الفريق من الشعراء اتخذ نموذج المباشرة في الإصلاح من واقع الحياة اليومية، بعدما رأى الفساد، وأراد أن يقدم النصائح لإصلاح هذا الخطأ أو ذاك. ولو تتبعنا الشعر السعودي، في مجال الإصلاح، خاصة عند الرعيل الأول من الشعراء، لوجدنا لكثير من هذا الشعر موجهاً إلى الشباب، وإلى المعلمين والمصلحين. فقد كان الإصلاح مطلباً ملحاً، لحاجة المجتمع إليه، فالجهل منتشر يجر وراءه الكثير من الفساد، وعادات المجتمع الضارة منتشرة، والعقائد الفاسدة مسيطرة على عقول العامة.... فلا تخلو مناسبة من المناسبات إلا ويذكر فيها تقدم علم ما أو التذكير بالتخلف الذي تعيشه البلاد قبل النهضة التعليمية، يقول الأمير/ عبدالله الفيصل، في ملتقى عكاظ، وهو يشيد بما استعيد من مجد العرب في الفصاحة واللغة والعلوم:

«في رحاب النهى وصرح العلوم جمع الشمل مثل عقد النجوم
وأعيد إلى عكاظ أمان كن حلماً مجنح التهويم»[33]

وكان الشاعر يفرح عندما يجد بلاده تقدمت في مجال من المجالات، فينفعل ليقول قصيدة بهذه المناسبة، ولا يعني هذا أن الإصلاح ومناقشات المستجدات توقفت عند زمن معين، فهي عملية مستمرة، لكن أغلب مطالب الشعراء، من المجتمع والدولة قد تحقق، مثل التعليم وبعض حقوق المرأة، وتصحيح الكثير من سلبيات المجتمع... وهناك الكثير من الأغراض التقليدية الموروثة لم تزل تمارس في الشعر، مثل الغزل، والمديح التقليدي، والرثاء.

3 - توظيف الشعر للشكوى:

بالرغم من أن الشعر العربي - بصفة عامة - قد تطور من التقليد

إلى التجديد، وتمازج مع الشعر العالمي في الأوزان، والفكر العام، من خلال القصيدة الجديدة، وأدخل الكثير من الشعراء، أوزاناً جديدة واستغنى عن أخرى، كل بحسب قدرته الشعرية وموهبته الفنية، فإن الموروث العربي العام والشعبي، والمفردات الدالة على نوع ما، مثل الحرف والعادات البدوية، وأدوات البحر، أخذت نصيبها من التوظيف في المفردة الشعرية، ولا يعني ذلك أنها كانت موفقة في الاستعمال، ففي بعض الأحيان تأتي نشاز في القصيدة ويتم توظيفها بشكل لا ينسجم مع الفكرة العامة لموضوع القصيدة، وفي أحيان أخرى تأتي معبرة عن المقصود منها، كرمز لما يشعر به الشاعر، من ألم أو إحباط في الحياة، أو شكوى من ظلم ألم به، ولم يكن هذا الموضوع من ابتكارات الشعراء في زمن ما، بل هو نوع من الموروث، في القصيدة العربية، على مر العصور التاريخية. فشكوى حسين سرحان ومحمد علي فقي وابن إدريس والعواد وطاهر زمخشري وعبد الله الفيصل، وغيرهم من الشعراء، تختلف من شاعر إلى آخر، وقد يلام بعضهم في شكواه، لكنه لوم سطحي، بمعنى أن اللائم لا يدري ما وراء تلك الشكوى، وليس له إلا ظاهر الأمر. أما الباطن فعلمه عند الشاعر، فامرؤ القيس يشتكي من طول الليل، وهو ابن ملك، كل شيء رهن يده في أي وقت، لكنه يشعر بشيء لا يعلمه غيره، وكذلك طرفه بن العبد، الوارث المال الكثير عن والده، والقصيبي وعبد الله الفيصل. حتى أن بعض الدواوين اتخذ عنوان الشكوى، مثل (الطائر الجريح) و(ديوان محروم) و(الآهات) والبعض من الشعراء لقب نفسه بنوع من الألم والحرمان[34] يقول القصيبي:

«وجـودي ريـشـة تـلـهـو بـهـا نـقـمـة إعـصـاري»[35]

ومن طبيعة الإبداع الألم، ولكنه ألم يختلف من شخص إلى آخر، ومهما عبر الشاعر عن ألمه، فإنه يعبر عن آلام الأمة بأسرها، يشكو دهره

نيابة عن المجتمع الذي يعيش فيه، ويشعر بما لم يشعر به غيره، وذلك يعود إلى شدة حساسيته، التي تختلف عن حساسية الآخرين، يقول عبدالرحمن رفه:

«فعلام أحيا والحياة كما أرى مرٌّ وصابٌ للأبي الألمعي»[36]

وعبدالرحمن رفه لم يكن من الشعراء المبدعين ليبتكر نوع الألم الذي يعانيه بقدر ما هو مقلد لشعراء سبقوه، أما من العصور القديمة أو من المعاصرين، فقد بدأ حياته مقلداً للشعراء، حتى أنه شطّر قصيدة لفؤاد الخطيب، ونسج قصيدة أخرى على منوال قصيدة (المساء) لمطران، وغيرها من القصائد، وخاصة شعراء المهجر، مثل جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي، وأحمد شوقي، في الشعر التعليمي[37]. وتفاوت الشعراء في تصوير الألم بتفاوت القدرات، من ناحية وضغط الحياة من ناحية أخرى، وكما وظف رفه شعره في همومه الخاصة وهموم أمته وظف عبد الله بن سليم الرشيد بعض أشعاره في ألم الأمة العربية وأحوال المسلمين، فعن نفسه يقول وهو يعاني ألمه الخاص:

«فهل أنا من كف المعاناة مفلت وهل أجدن يوماً من الكرب مهربا

فلا تعذلوني إن بكيت صبابة وإن صار قلبي في المتاهة قلّبا»[38]

وكما عانى الرشيد في هذه القصيدة معاناة خاصة، فقد عانى معاناة عامة، هي معاناة الأمة العربية الإسلامية، فشارك العرب والمسلمين مآسيهم الطويلة الأمد، في شعر يجمع بين الألم والصدمة العاطفية والمناسبات المفجعة، حتى عناوين القصائد توحي بالألم، كظاهر للنص، مثل (أبطال الحجارة، بين الشقاء والهناء، نفاثات الشجن، في كف المعاناة، يا شاعر الألم، بكائية، احتضار، من يشتري الأكفان......) يقول:

«وسألتني عني وعن وطني فغلا دمي، وهممتُ بالكذب
فقرأتُ في عينيك معرفةً فأجبتُ في خجل (أنا عربي)»[39]

وإن كان الرشيد يواري ألمه، حيناً، ويبديه أحياناً أخرى، ويخجل من أفعال أمته، ويلوم الفرعين الكبيرين (قحطان وعدنان) ولا مجال للومهما في الظروف الحالية، فإن شعراء آخرين تعاملوا مع الألم على أنه حالة إبداعية انفعالية، وهو الحالة العادية في عملية الإبداع وإخراج المكنون، سواء وظف الشعرُ في خدمة قضية ما أو وظفت القضية في خدمة الشعر، وهذه هي الحالة الطبيعية للإبداع، وليس بنقل الماضي ووضع المفردة الشعرية في سياقه. وكان في مقدمة هذه السياقات المعرفية المسبقة قضية العرب والمسلمين الكبرى (فلسطين) التي شغلت العرب جميعاً، وشارك أهلها في الألم الشعراءُ والكتاب، وكان للشعر في القضية الفلسطينية القدح المعلى، واحتلت الانتفاضة والشهداء أوليات صورة الوظيفة الشعرية العربية، فظهرت صورة الأم الثكلى والأب المفجوع، والطفل القتيل، والشعب المشرد، والأرض المسلوبة، وكلها تداعيات آلام للشاعر في سبيل القضية، كتعبير جماعي.

«ولدي رأيت الموت والقبرا ولدي سهام البغي ظالمة
لما لقيت الظلم والغدرا ما غادرت من أرضنا شبرا»[40]

وتختلف الشكوى من شاعر إلى آخر، وقد قلنا أنها إما أن تكون شكوى فردية ذاتية، أو شكوى جماعية قومية، وقد اتسم الكثير من الشعر بالشكوى الفردية ومناجاة الذات في خلوة مع النفس، حتى غلب هذا النمط على الكثير من أشعار الديوان الواحد، أو مجموعة دواوين الشاعر الواحد، كما هي الحال عند دخيل الله أبو طويلة الحديدي، في ديوانه (الإياب) فمرة يشكو آلامه وأخرى يؤوب إلى الخلاص منها، يقول:

«سنين من الصبر مرت

وأنت تعاني الأمرين وحدك

وتلتحف الصمت وحدك

تغالب هذا الزمان العنيد»(41)

وأبو طويلة الحديدي كالكثير من شعراء العصر، يشتكي حيناً من اليأس وفي أحيان أخرى يتساءل عن سبب اليأس، فالحيرة والإحباط والأمل الغائب سمة عرف بها شعراء العصر، ففي هذه القصيدة يضع الاستفهام نصب عينيه (لماذا؟؟) لعله يدري السبب أو لا يدري، المهم أنه يسأل عنه. ففي قصيدة أخرى يصدر الآهات على ما فاته من الزمن، لكنه يغتال الزمن بالزمن نفسه:

«أواه وما تجدي أواه الصبح بعيد أمسيت وحيداً تقتات على الذكرى

والليل كئيب يمعن في التسهيد ها أنت شجي تبكي شعراً ترثي عمراً

تغتاب الزمن الجاثم فوق البيد أواه وما تجدي أواه الصبح بعيد»(42)

وإن كانت هذه القصيدة وما شابهها قد جاءت على النمط الحديث في كتابة القصيدة الجديدة، فإن المعنى على النمط القديم فيما يختص بالشكوى، فلا جديد عما ذكره امرئ القيس في شكواه من الليل الطويل. ولم تكن شكوى الشاعر محمد السليمان الشبل، وهي شكوى فردية، بمعزل عن شكوى غيره من شعراء الجيل الجديد، الذين أحاط بهم اليأس من كل جانب، يقول:

«أألقى غصاصات الحياة على مهل كأني فيها فاقد القوم والأهل

يطاردني فيها الأسى غير وادع وليس وإن طال الزمان بمنحل

حتى أن قال:

كليم وغيري في الحياة منعم أسيرٌ بسجن الحادثات منعم
كأني في دناي أمشي على وجل ولي مهجة كادت لحر الجوى تغلي»[43]

لقد تجاوز الشاعر في شكواه الألم الذاتي إلى الألم الجماعي، فلم يعد يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن همومه، مقرونة بهموم الآخرين، فالمأساة واحدة، عند شعراء الجيل الواحد، وليس الشاعر بمعزل عن الآخرين، ويكاد معنى الشكوى أن يكون مشتركاً بين الجميع، فالنجوى الداخلية واحدة، مع اختلاف في التعبير الشعري وتوظيف المفردة اللغوية، ولم تكن الشكوى من الدهر وصروفه، وفراق الأحبة، وما شابه ذلك بالظاهرة التي تعبر عن مضمون الشكوى، بقدر ما هي شكوى الجوى واللوعة والإحباط، فالزمن زمن طموح لم يعرفه من سبقهم من الشعراء، ولذا جاءت الشكوى ذاتية معبرة عن طموحات وئدت قبل اكتمالها. يقول معيض البخيتان:

«فقد همت حتى الضياع الذي ولدت بصحرائه الخاوية
أجول على قصة دامية وأصحو على آهة باكية
وسوط القفار يلاحقني يشرط أقدامي الحافية»[44]

فهذه القصيدة وغيرها للشاعر تعبر أصدق تعبير عن الحياة التي ظهر عليها، والآمال التي كان يرسم لها اللوحات الجميلة فلم يتحقق منها ما يرضي طموحه، فلم يزل في القفار يبحث عن أمله الضائع. وتبقى الشكوى قصيدة والقصيدة شكوى، والألم يبرح كل ديوان من دواوين الشعراء، بل يحوز على معظم الصفحات، بل أكثر من ذلك، فبعض الدواوين يتحول كله إلى شكوى، على أنماط متعددة، حتى أن الجسد عند

البعض لم يبق منه إلا الغبار، كما هو عند محمد عبد الرحمن الحفظي، في ديوانه الذي عنونه بهذا المعنى، يقول في إحدى قصائده:

«مساؤك موغل ألما ونبضك ينزف الحلما
وما يبقى ستشعله يد أخرى تضج دما
وفوق العين أسئلة غدت من عزفها سقما
وفوق العين ما ذرفت لئلا تنكأ الألما»[45]

ولم يكن هذا الشاعر من أكثر الموغلين في الشكوى، لكن من الذين أبدوا تباريحهم بكل صراحة في مواجهة الواقع المؤلم، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، كما ذكرنا من قبل، وهو من المكثرين في إصدار الدواوين الشعرية، بمفرده أو مع آخرين[46] ومن قصائده في الشكوى، قوله:

«كم ارتوى الإيغال بين الشرى والهم... بشرى والبكا يعزف
مزقت تشريحي على وصله وددت خلف السفح أستعطف
تلوكني أسراب وجهي دماً تشربه الأيام والأحرف»[47]

ولم يكن الحفظي في شكواه بالبائح المباشر، فالكلمات تختزن خلفها من المعاني الشيء الكثير، كقوله (وددت خلف السفح أستعطف) فمثل توظيف هذه العبارة يعطي القصيدة بعداً معنوياً في داخل اللغة. كما يجسد هذا المعنى محمد الجلواح في قصيدته (شكوى) ذات عنوان بائن معبر عن القصيدة قبل قراءتها، وهو عنوان مسكون بما في داخله من المعاني، لا يغني عن قراءة النص والتمعن فيه، يقول:

«شكوت همومي للحروف أبثها معاناتي الحبلى، وهجر سباتي
أرى في عيوني ما يؤرق مضجعي ويجعل ضوء الشمس كالظلمات

أرى جل قومي: لا يريدون موطئاً لظلي، ولا حتى صدى لسماتي
أعيش غريباً حاملاً فوق غربتي جروحاً بمثل الرمل والحصوات»

والجلواح يوظف مفردات ظاهرة المعنى في شكواه من جفاء بعض قومه، ويجعل من هذا التوظيف أداة للوم والعتاب وما يعانيه من هذا الجفاء، مثل قوله (أعيش غريباً حاملا فوق غربتي جروحاً بمثل الرمل والحصوات) أي ليس لها عدد، فقد وظف هذه القصيدة في الشكوى من ظلم ذوي القربى، الذين اشتكى منهم طرفة بن العبد قبله بعشرات القرون[48] فالشاعر لم يجد من يشتكي إليه غير حروف الشعر وجمل النثر. وقد عرفنا من قبل أن الشكوى سمة من سمات الشعراء، وهم أرق الناس مشاعر، وقلنا إن البعض منهم قد وسم الديوان بجمل الشكوى مثل «النبع الحزين» فالشاعر أحمد اللهيب يعنون ديوانه بهذا العنوان، ويملأه بالكثير من القصائد المتفقة مع العنوان، معنى ومبنى، فيقول في إحدى قصائده:

«كنا رضعنا ضياء الشمس وهي ضحى واليوم وألما يستمطر الوهم
واليوم تحيو وفي العينين بارقة من السراب رؤاها الحزن والألم
واليوم لا أمل نرجوه مرتقباً كؤوسنا علقم لو ماؤه شبم»

وإذا كان الجلواح قد وظف القصيدة للشكوى الفردية فإن اللهيب قد وظفها للشكوى الجمعية، وهي شكوى الذل والانكسار والهزائم العربية المتتالية، وهي الشكوى التي عبر عنها محمد جبر الحربي، وعبدالله الصيخان وسعد البواردي، وكل الشعراء العرب، يقول أحمد اللهيب:

«ما في بقايا الكأس من أمل يعاوده الفؤاد نضب الرحيق وخاطري ظمآن يبحث عن مداد
عن بسمة عن نظرة عن فرحة بين الوهاد عن حبه، كيف استحال وعاد كالحلم المعاد؟
من يا ترى هذا الغريب؟[49]

وأحمد اللهيب يكثر في شعره من الغربة والشكوى من الظروف العامة والخاصة، والوحدة في زمن كله هزيمة كبرى، فهو يبحث عن ملاذ لشاعر هزمته الحياة وجعلته يعيش بلا مأوى، فالديار تنكره والزمان يطارده، وهذا هو حال الأمة العربية كما يراها. وهذا ليس برأي اللهيب فقط في الحياة والذل، بل إن البعض قد وصل به الحال إلى القنوط، فعبد الواحد الصالح يتمنى لو يموت خيراً له من حياة الذل والهوان، ويفلسف ذلك إلى أن الدار الآخرة هي المقر، وهذا حقيقي.

«الموت أولى بالحياة من الجوى فالنار يا صاح بي التهبت

في ظاهري تحلو المباسم كلها وبكامني تجد الرؤى انقلبت»

ويقول في مكان آخر:

«سرت في دربي كأني ثمل فشجوني حطمت كل قواي

سرت في دنيا وما أعرفها بيد أني سائر أطوي مناي»

وعبدالواحد الصالح يكاد أن يكون متخصصاً في الشكوى والتبرم بالحياة وصروف الدهر، فلا تخلو قصيدة في ديوانه من الشكوى، إما من الحياة وإما من أهلها[50]. ولعل البعض من الشعراء السعوديين قد سبق الشعراء الذين تحدثنا عنهم بعقود من الزمن ليقول كلمته في الشكوى، لكنه يعبر من خلال معجم شعري ينكر فيه على الكثير التبرم والشكوى ثم يوظف الشكوى في هذا الإنكار، لكنه يوظفها في مفردات جديدة/ قديمة، تلكم هي مفردات اللغة العربية القديمة في أسلوب شعري جديد، ظهر به الشاعر في بدايات الشعر الحر في الجزيرة العربية، يقول عبدالرحمن المنصور (ولد 1340/1920)، وهو من الشعراء الأوائل الذين نظموا هذا اللون من الشعر:

«ضاق بي دربكم أيها الأصدقاء

وسئمت الدروب التي تسلكون

ودروب الحياة التي تعرفون

ودروب الرؤى الجائعات»

ويقول المنصور من قصيدة أهداها إلى أحد أصدقائه، ولا أرى فيها هدية أكثر من كونها شكوى شخصية، قد يكون الشاعر قصد فيها ما قصده:

«أنا ظمآن ولكن　　　جرح القيد يديا

ومياه النهر حولي　　　عذبة ترنو إليا

يا ترى تسخر مني　　　أم ترى تحنو إليا

لست أدري غير أني　　　جرح القيد يديا»

ولم تكن شكوى المنصور بالشكوى الفردية دائماً، بل إن أغلب شكواه تظهر بالصورة الجماعية:

«أنعيش والمحراث والفأس الثليم!!

والأرض نزرعها ويحصدها الغريم!!؟؟

وكآبة خرساء...

تقصمنا على مر القرون!!

لا فرحة...

لا بهجة..

غير الكآبة والأنين!!!

والأرض نزرعها ويحصدها الغريم!!»[51]

ولم تكن هذه النظرة الشاكية من المنصور موظفة في خدمة الشكوى لذاتها بقدر ما هي موظفة للمجتمع، فنظرة المنصور نظرة جماعية وليست نظرة فردية، ولكنها على أي حال شكوى، فقد وظف الشعر للشكوى، وليس الشكوى للشعر، وبما أنه مجدد فقد وظف المفردة العربية في أسلوب جديد، كما وظفت نازك الملائكة وبدر شاكر السياب تلك المفردات في خدمة القصيدة العربية الجديدة. وقد اعترف له الباحثون بريادة هذا النمط من الشعر، مثل ابن إدريس، في كتاب (شعراء نجد المعاصرون) وعبد الكريم الحقيل في كتابه (شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب، ج 1) والدكتور مسعد العطوي في كتابه (الرمز في الشعر السعودي) وبالرغم من ذلك لم نحظ بديوان يجمع بين دفتيه أشعار هذا الشاعر، كما فعل الكثير من الشعراء، ونحن بحاجة لكل إبداع، مهما كانت جودته، والمأساة تختلف هي الأخرى من مأساة إلى مأساة، فإضافة إلى مأساة العرب الكبرى (فلسطين) نجد مأساة الفلاح، في قصيدة عبدالرحمن المنصور، سالفة الذكر. وهناك من أظهر الشكوى على شكل تحسر على الماضي وإزالة الأثر، الذي يرى فيه الشاعر حياته الماضية، وبزوال الأثر يفقد الكثير مما كان يشعر به في شبابه، وإن كان هذا الشعور مجرد ذكرى لا تعيد له شيئاً، فإنها تسلية لما يذكره بماضيه، وليست فعلاً عملياً، يقول عبدالله بن إدريس وهو يصف داره عندما أخذت الجرافة تقتلعها من أساسها وتزيل معالمها من الوجود:

«يا دار ماذا دهاك اليوم يا دار حتى تغشاك بعد الصفو أكدارُ
حتى تواريت من دنيا الوجود لنا فـزال مـنـك تـشـاخـيـص وآثـار
هذا (الدركتر) لا يبقي على مقة فيما يعايش إما انداح تيار
كانت حياتك يا داري منزهة عما يشين ولم تمسسك أو ضار
ذرفت دمعة محزون ومنفجع لما غشاك من التحطيم عثار

فـقـد تـصـور لـي أنـا بمـقـبـرة وأنت ميتنا يا أيها الدار»[52]

وعبدالله بن إدريس من الشعراء الذين يواكبون الحدث، سلبا وإيجاباً، وينفعل بحدوثه، وهذه القصيدة قالها حينما رأى داره القديمة تهدم من ضمن المنازل التي مرت بها الشوارع الحديثة ونزعت ملكياتها، وكذلك قصيدته في المسجد الجامع الكبير، عندما بكى مؤذنه (ابن ماجد) في آخر آذان لصلاة الفجر، وهو سيهدم في ذلك اليوم، استعداداً لبنائه من جديد، ضمن توسعة منطقة قصر الحكم في الرياض وتحديثها[53]. وقد شارك في المناسبات السعيدة بقصائد التهنئة، والمشاركة في افتتاح المشاريع، وغيرها، لكن الشكوى تغلب عليه في الكثير من الأحيان. ومن الشعراء، من كانت طموحاته فوق طاقته، وهذه سمة من سمات المبدعين والفنانين، فهم أشد الناس طمعاً في تحسين الحال في المستقبل والطموح إلى المعالي. وعبدالكريم الجهيمان من أعلام الفكر السعودي الأوائل، وله قصيدة ضمن ديوانه يذكر فيها شدة طموحه وما قابله من خيبة الأمل التي جعلته يشتكي دهره والحظ العاثر، وعنوانها (أمل النفس) وهو عنوان يدل على مضمونها، يقول فيها:

«ونفسي تنازعني ما لست أرضاه وتبتغي من مناط العز أعلاه

تريد جاهاً عريضا يستظل به ومركزاً شامخاً في الخلق مبناه

تريد إن أمرت أمراً يصيغ لها بالسمع من قد أرادته بمعناه»[54]

والجهيمان في خطابه لنفسه لا يظهر الشكوى مباشرة، لكنه يضمنها معاني داخلية يقصد منها قول ما يريد قوله، وأن الدنيا لم تعطه ما يطمح إليه. ولأن الجهيمان كاتب اجتماعي، فقد وظف شعره في النواحي الاجتماعية، فمرة تكون هازلة ومرة تكون جادة، وبين جده وهزله نقطة هزلية ساخرة، ومنها قصيدة في المدير، ضمن الديوان، فقد صور

المدير في صورة أسطورية، تقترب من توظيف الأسطورة في الشعر وليس العكس، وقد يكون الجهيمان- على ما في شعره من النظم - أقرب الشعراء، من جيله للناحية الإبداعية.

4 - توظيف الشعر في استثمار الفرص:

استثمار الفرص في الوصول إلى البغية الشخصية أو الجماعية ظاهرة معروفة في الشعر العربي منذ القدم، فالشاعر من أول الناس تأثراً بالمواقف، ومن أذكاهم اصطياداً للفرصة السانحة، إضافة إلى أن الشعر وسيلة تعبيرية سريعة، وللمناسبة دور مهم في تهيئة الفرصة السانحة للشاعر في التعبير عما يريد، وخاصة أن المرسل إليه على استعداد - إذا أراد - لتلبية مطلب الشاعر، مما يشجع الثاني على المضي في هذا السبيل، وإن اختلفت المناسبات فالهدف واحد في كل المواقف. وقد سبق معنا استثمار عبدالله بن خميس حضور الأمير فهد بن عبدالعزيز، كوزير للمعارف، ليتقدم اليه بطلب فتح مدارس للبنات، فابن خميس استثمر هذه الفرصة للحصول منها على موافقة الأمير على تعليم المرأة. ولم يكن ذلك بالجديد في استثمار فرصة ما للتعبير عن حاجة ما، فشوقي استثمر مجيء طيارين من فرنسا إلى القاهرة بطيارتهما سنة 1914م، ليقول للشباب اعملوا مثل أبناء هذه الدولة التي تقدمت حتى وصلت الفضاء، ولم تصله إلا بالعلم، فيقول:

«عصركم حر ومستقبلكم في يمين الله خير الأمناء
لا تقولوا حطنا الدهر فما هو إلا من خيال الشعراء

حتى أن قال:

«واطلبوا العلم على الأرض فإن هي ضاقت فاطلبوه في السماء»[55]

ويتفق هذا السياق مع سياق عبد الرحمن المعاودة في قصيدة وجهها إلى أحد الأمراء في البحرين يطلب فيها فتح مدرسة لتعليم الشباب والقضاء على الجهل:

«علـى أنـي وكـل فـتـى أديـب   نؤمل من ندى الملك اللبيب»(56)

وهذا هو لسان حال الشعراء والمصلحين في كل زمان ومكان، وهو شعور الشاعر والأديب بما لا يشعر به غيره، فقد وجدوا أن أبناء الأمم تقدمت بفعل التعليم والثقافة، وأن الجهل مصدر كل بلية يبلى بها الشعب، فصاروا يتصيدون الفرص للإعلان عن مطالبهم النبيلة ويستثمرون كل فرصة يحضرها مسئول يظنون فيه الخير لأمتهم، فهاهو أحمد يوسف الجابر يقول:

«بني وطني هبوا اشتياقاً إلى العلى   وشيموا بروق المجد لاحت مخائله»(57)

وإن كان الجابر ومن مثله يحملون هم الأمة العربية والمصالح الوطنية ويعبرون عن الحاضر فإنما يستشرفون المستقبل "إن عملية ربط الماضي بواقع الحال واستشراف المستقبل كانت في الحقيقة رؤية جماعية على مستوى الوطن العربي من مشرقه وحتى مغربه، وهي رؤية ظهرت واضحة عند شعراء النهضة..."(58). وبما أن هذه الرؤية قد ترسخت في أذهان الشعراء، كرؤية مستقبلية، فإن قضايا العرب لم تغب عن ذهن أحد منهم، ومناسباتها في أوليات اهتماماتهم، فمن مأساة يهتبلون الفرصة للتعبير عن سخطهم منها، إلى مناسبة سعيدة يعبرون عن فرحتهم بها، وبين الفرصتين ترقب مشوب بالحذر، فكانت قضية الجزائر تشغلهم، وفلسطين في وجدانهم، والاحتلال للأقطار العربية لا يقل عن كفاح الشعوب، يقول أحمد سالم باعطب:

سائلوا المجد عن كرام بناته   عن مصابيح أفقه عن حماته

الأباة النسور من ألبسوا «م» «أوراس» نوراً على ذرى هضباته
سل دعاة الحروب في مهد وهران عن النابهات من بطلاته
عن فتاة جميلة في إباها عشقت شعبها وهامت بذاته»

وأحمد باعطب ينفعل مع القضية الجزائرية حتى بعد التحرير ويخاطب المتلقي بخطاب الشعر عن الفدائية الجزائرية (جميلة بو حريد) كرمز للفتاة العربية العنيدة، مهما كان تعذيبها[59].

وإن كان هذا الشاعر قد وظف هذه القصيدة في التعبير عن انفعاله كعربي يشعر بشعور الآخرين من العرب، سواء قربت المسافات أو بعدت، فإن الشعراء الآخرين لم يقلوا عنه تعبيراً عن القضية نفسها في مناسبات كثيرة، وكلما سنحت الفرصة لذلك. وقد لا تكون المناسبة حية حاضرة، كشعر المناسبات الخالي من الوجدان، المركب تركيباً مزجياً لإرضاء حاضر المناسبة، أو للوصول إلى هدف في ذهن الشاعر، بل تكون مناسبة تاريخية أو مناسبة جلبتها مناسبة أخرى تدعوها بطريق غير مباشر، كوقوع كارثة أو هزيمة أو مناسبة مشابهة لها في المعنى مختلفة عنها في التاريخ والموقع الجغرافي. فكم من الشعراء، وظف الحدث التاريخي الماضي للوقائع المعاصرة، كنوع من الاستدعاء، والتذكير والحسرة على الماضي الجميل، في وقت النكبات، فيقارنها الشاعر بقول مأثور أو حكمة أو سيرة من سير عظماء التاريخ الإنساني، يلوم قومه في حاضرهم بما لام به القدماء شعراءهم وحكماءهم، أو العكس من ذلك، يقول صالح الزهراني:

«لقيط.. ناصحت من تهوى فما انتصحا كانت زوايا المدى في عينه فرحا
قدحت بالشعر زنداً مطفئاً، فأبى والليل مغض، ووجه الفجر قد سنحا
لا حامل السيف يدري عن حمائله والمهر لا أدمن الجلّى ولا ضبحا

فوق انحراف الزوايا، تاه فارسه   لأن مبدأه للفتح ما اتضحا»

والزهراني في قصيدته هذه لم يكن واضحاً ولا رامزاً إلى شيء أكثر من رمزه إلى انحطاط الأمة الإسلامية، وقد استثمر هذه الفرصة السانحة ليقول: إن لقيط بن حارثة قال لقومه ما قاله الحكماء اليوم، وكلاهما لم يستمع للقول[60]. ولم يكن تلميح الزهراني كتصريح الآخرين ومباشرتهم العفوية والمتعمدة،كانفعال في مناسبة معينة، قد يكون الشعر فيها جيداً أو رديئاً، هذا ليس موضوعنا - هنا - لكنها على أي حال تعبير اغتنمه الشاعر ليقول ما عنده، وهاهو عادل اللباد يقول:

«أي القوافي تلبي نشوة الظفر   وهل يعي النصر إلا قلب منتصر

وهل يرى المجد إلا من يصاهره   على المطارح والأرزاء والخطر

انفض جناحك يا لبنان من سقم   ولملم الجرح من آه ومن كدر»

والقصيدة قيلت في مناسبة النصر وجلاء المحتل الإسرائيلي عن أرض لبنان. واتخذ البعض من الشعراء التاريخ العربي والعالمي منفذاً يتصيدون من خلاله رمزاً للواقع العربي، الذي يمر بأسوأ حالاته الراهنة، ليقول عن واقعه ما لا يستطيع قوله بالتصريح، فالرمز بالبراق، وبالجثث، وقميص عثمان، ومحنة المسلمين بين علي ومعاوية، والرمز بأبي موسى الأشعري، وغير ذلك من الرموز، كاستثمار للمواقف العربية، وعلى طريقة المثل العربي (التاريخ يعيد نفسه..) من ناحية، وأن العرب لم يتقدموا، أو بمعنى أدق، لم يتخلصوا من عوامل التخلف، فحول الشاعر المأساة إلى أسطورة شعرية[61]. وسواء كان التحول إرادياً أو غير إرادي، فهو في النهاية تعبير فردي أو جماعي عن موقف من المواقف، ولا ننس العاطفة المشبوبة عند العربي، في كل زمان ومكان، وتأثر الشاعر عن غيره من الناس بالظروف والمستجدات، سلباً أو إيجاباً.

5 - توظيف الشعر في عبقرية المكان:

للمكان في حياة الشاعر العربي منزلة لم يبلغها عند غيره من شعراء العالم، وقد يتداخل المكان مع الأغراض الأخرى، من داخل عمود القصيدة الواحدة، كالمدح والغزل والهجاء، وغير ذلك من الأغراض. ويكثر الشعر في عبقرية المكان لارتباطه بالمناسبة والمدح المباشر وتحية المكان للقادم إليه، بل تحويل المكان نفسه إلى عبقرية ترحب بالقادم (نيابة عن أهل المكان) ولعل من أكثر الشعراء العرب ارتباطاً بالمكان أهل الجزيرة العربية، حتى ظهرت بعض الدراسات الجغرافية معتمدة على الشعر الجاهلي في تحقيق المكان، وشاهداً عليه، كشعر النابغة الذبياني وامرئ القيس ولبيد وزهير بن أبي سلمى وعنترة، وغيرهم من الشعراء الجاهليين، وهذا دليل على ارتباط الإنسان بالطبيعة التي خلق منها، والعربي، بصفة خاصة، وهي طبيعة خرساء، كما قال عنها (كروتشيه) «والطبيعة خرساء ما لم ينطقها الإنسان»[62] وتبقى صورة المكان كلما اقترب الإنسان منه أكثر فأكثر، ويظهر ذلك جلياً في المناطق ذات الجذب الاقتصادي المعيشي وما يسببه من ذكريات ذات أثر في النفس، يعقبها اعتزاز الشاعر بموطنه الأصلي. ونجد أن شعر الجزيرة العربية كاد ينقرض بعد الفتوحات الإسلامية وانتقال الدولة إلى الشام، ثم العراق، لكن الشاعر في الجزيرة العربية لم ينس المكان، حتى وإن كان مصدر رزقه يأتيه من البلاد التي ذكرناها، فلم يمثل الفرزدق في هجائه لجرير بجبل من جبال الشام، بل مثل بقوة وكبرياء جبل ثهلان، في قوله:

«فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذو الهضبات هل يتحلحل؟»

وغيره الكثير من شعراء الجزيرة العربية، ولا نود أن نستطرد في هذا المجال، فقد يطول بنا الحديث ونخرج عن هدف هذه الدراسة. ونجد الشعراء في هذا الزمان مايزالون مرتبطين بالمكان، من خلال قصائدهم،

وحتى الشباب منهم، وعبدالله العويد، أحد الشباب، من الأحساء لا تخلو قصيدة من قصائده من ذكر الأحساء (هجر) فيقول في قصيدة يحيي بها الشاعر والأديب، صاحب الجائزة المعروفة (عبدالعزيز سعود أبا بطين) خلال تكريمه في إثنينية النعيم:

«تزف الشهم للأحساء الكويت يودعها وفي الأصداء صوت

تقول له وداعاً يا نديمي ومثلك في التسامر ما رأيت

إلى هجر سعى ما بين نخل يهش لوفده في الدوح نبت»

وإن كانت القصيدة ترحيبية بمقدم الضيف ومثقلة بالتكلف والنظم، فإن الشاعر قد ربطها بالمكان، وجعله المضيف، نيابة عن أهله، وكان بإمكان الشاعر أن يصرح بسرور أهل الدار بمقدم الضيف. وفي أحيان كثيرة يعبر الشاعر عن نفسه ومجتمعه بلسان المكان، في صورته الكلية، وأحياناً بالصورة الجزئية، متنقلاً بين عناصر البيئة، ثم يقوم بربطها في جسد الوطن، أو في جزء من الوطن، كعناصر يكمل بعضها البعض. ويختلف التعبير عن المكان من قطر إلى قطر آخر، في الوطن الواحد، فهناك من الشعراء من ارتبط بالأرض ارتباطاً كلياً، ونقل هذه الأرض معه في كل مكان يذهب إليه، كملهم له في حله وترحاله، وخاصة تلك المناطق الثرية بطبيعتها، فقد ظهر ذلك جلياً عند شعراء جازان والأحساء، مثل البهكلي والحازمي والنعمي، وجاسم الصحيح، وعبدالله العويد، الذي ذكرنا له قصيدة قبل قليل، وليست هذه القصيدة كل شعره في حبه وارتباطه بالأرض. يقول علي أحمد النعمي، الذي أغرق في تفصيلات المكان بأجزائه:

«جازان ما زالت على عهدها والشاطئ الحالم لا يبرح

وضمد تهديك من حبها أضامةً.. مع نسمة تسبح»

فيذكر جازان، كجسم كامل للمنطقة، ويسترسل في تفاصيل أجزائها، مثل (قمّاح، وضمد..) وغيرها، من الجزر والقرى والمدن[63]. وهناك من الشعراء من نظر إلى المكان على أنه الوطن الكبير، وما يحتويه من ثقافة عامة، وأن لهذا الوطن حق على أبنائه، يرفعون من شأنه ويدافعون عنه بالعلم ويظهرون أمام الآخرين بمظهر لائق، يعبر عن مكانته. فهذا ظافر القرني ينظر للوطن من زوايا متعددة،وهو يتساءل، هل يرحل الوطن مع الشاعر؟ أو يبقى الشاعر في الوطن وهو راحل؟ فيقول:

«بلاد النور ما برحت بقلبي وصورتها الجميلة في عيوني
وما عسرت عسير لما رأينا بها من كل زاهية الغصون
مكثت بمكةٍ عشرين عاماً هي البيضاء في اليوم الدكون»

فالشاعر يحمل الوطن معه في كل مكان، وخاصة في رحلته إلى أمريكا، ففي كل قصيدة يوجه نداءه إلى الوطن، مثل (بلاد النور، وعسير، ومكة..) ولم تكن غربة الشاعر بالجديدة في الأدب العربي، فالشاعر مبدع حساس، رقيق مشاعر، يتأثر بما حوله من الحوادث والنائبات، سواء حصلت له أو لغيره من البشر، لكن أولويات الوطن تحتل مكاناً بارزاً عن غيرها[64]. وإذا كان الشاعر يتغنى بالوطن ويشكو إليه، فإنما يشكو إلى أهله في هذه البقعة الواسعة من العالم، مبتدئاً بالقرية أو الحارة أو المدينة أو الإقليم، ومنتهياً بالعالم العربي الإسلامي كله، يتحسر على الماضي الجميل ويرثي الحاضر المحزن، ويتطلع إلى مستقبل زاهر، فيعبر عن حبه للوطن:

«احتواك الفؤاد يا نبض روحي يا حروفاً وبلسماً للجروح
أنت يا موطني ضياء عيوني ومكان إشراقه للطموح
وعليه الوقار من مهبط الوحي ومن مجد في عاليات السفوح»

فهل نقول أن هذا الشاعر وغيره يتغنون بأمجاد الوطن، أو أنهم يلوذون بحماه بحثاً عن الذكريات الجميلة؟ كل هذا وارد، وهو تعبير صريح عن مكنون الشاعر لأهله وقومه من أبناء الوطن الواحد، الصغير منه والكبير[65] ومنها ما جسده في قوله مصرحاً في أول قصيدة في الديوان المذكور:

«لا يزهر العشق إلا حين أذكره وحين أذكره بالعطر ينفحني

جذوره في فؤادي ترتوي بدمي وتشرئب إذا ناديت يا وطني

وفوق هدبي تسامى صرحه وغما وكحل الجفن بالآلاء والمنن»

وإذا كان الشريف قد عنى الوطن بمعناه الكبير، فإن بعض الشعراء قد تغنى بجزئياته الصغيرة، مثل القرية، عندما أحس أنها أخذت في الأفول، فهاجر أهلها إلى المدن، أو زحفت عليها المدن، لتفتري عذريتها الجميلة، وتحولها إلى خليط من البشر، تختلف ثقافاتهم وأذواقهم، ويفقدونها ثقافتها العريقة، وحب أبنائها لها وتعاونهم في سبيل مساعدة بعضهم لبعض، يقول جاسم الصحيح:

«تهاجر من جذرها قريتي باتجاه المسافات

آه من غربتي آه!

فالآن تنفرط الأرض من عقد وحدتها بالسماء

وتسقط من طهرها في قرار الذنوب

أرى كل شيء تهالك في الجري نحو المدينة.....»

إن هذا الحب المشوب بالخوف، حب القرية والخوف عليها مما حصل لها من تغير في السلوك، وهروب الناس إلى المدن قد غير من سلوكياتهم المعتادة، وقد عبر عنها بانفراط عقد القرية، فأصبح أهلها بلا رابط، كما

كانوا في السابق. كما يذكر تقاليد تلك القرى في قصيدة أخرى، فيقول:

«من قرية سورتها التقاليد كي لا يمر الزمان

تبعثرت في ألف اسم لكي ألتقيكِ»

وهنا يبين مدى تعقيد تقاليد القرية وأصالتها، فلا تعرف البنت لقاءات خارج البيت، كما هي حال المدن، فالقرية بيت واحد يعرف أهله كل واحد منهم، فلا يجرؤ أحد على ارتكاب شيء دون علم من الآخرين. ويعتبر جاسم الصحيح من الشعراء الذين التصقوا بالأرض قلباً وقالباً، فلا تخلو قصيدة من قصائده في دواوينه الثلاثة، من ذكر نخلة، أو جسر، أو جدول ماء، أو خضرة حقل... وكل هذه العناصر موجودة في أرضه الأحساء، بمياهها ونخيلها وفنون أهلها المتعددة[66]. وقد تتنوع المفارقات في حب الوطن والهامه للشعراء، من ذكريات جميلة وأحزان وحسرة على ما أصابه من التغيرات، وإلى من ذهب من أهله ولم يعد، ولكن هناك قاسم مشترك بين الشعراء، وهو حب الوطن بالمعنى الكلي، بل إن منهم من عبر عن حب الوطن بأي طريقة يراها، هو دون غيره ولا يريد أحداً يلومه على ذلك، فهذا تعبيره، وهو حر في ذلك:

«مكة في دمي، وطيبة قلبي فالحقوا بي أو فاغرقوا في غباري

صنفوني، فالصقر وجه فريد لن يكون الشاهين مثل الحباري

كل شيء في الحب يغدو جميلاً أي فرق ما بين ماء ونار؟؟!»

والشاعر صالح سعيد الزهراني، يكشف عن توجهه نحو الحب، فيقول هذا مذهبي في الحب، ومن شاء غير ذلك فليقل ما شاء. وفي قصيدة له أخرى يقول:

«وتسكنني دفئاً.. وتهمي قصيدةً وتنثال في عيني أحلى من الوسن

إذا لم أغن الدار أغلى قصائدي فقل لي أغني يا مدار العلا لمن؟
أسائل نفسي والهوى فيك لوعة فقل لي: أنا أم أنت يا ملهمي الوطن»[67]

والزهراني في شعره مسكون بالوطن، الكبير والصغير، فمن جبال السروات، إلى صنعاء إلى العراق، وكل القضايا العربية، حاله في ذلك حال كل شعراء الوطن العربي. لكن الشعراء في الجزيرة العربية يختلفون عن غيرهم من الشعراء، لسبب قد يكون الوحيد من نوعه، ذلك أن مواطن الصحراء يرتبط بها أكثر من غيره من الناس، في كل بقاع العالم، فهي متسعة موحشة في أجزاء وهادئة في أخرى، ويجذبه الحنين إليها كلما ابتعد عنها. فنجد قصائد مباشرة باسم الوطن، وأخرى يذكر فيها الوطن، من خلال سياق القصيدة. يقول عبد الله الوشمي:

«وحدها تعرف الجنة الخالدة

وإن الذي يعشق الأرض لا بد أن يكسر القاعدة.

وإني إذا عدت يا وطني

أعود كما قطرة عائدة».

ثم يقول في مكان آخر من الديوان:

«أعانق في أحرفي وطناً

فتزهر في شفتي السنبلة».

ثم يقول:

«غريب أنا فاقد وجهه

إذا أنت يا وطني

لم تكن داخله!!»[68].

ومن الشعراء من خاطب الوطن، من خلال مناسبة معينة أو في سياق قصيدة، أو تبريح عن خاطر في يوم من أيام الوطن الكثيرة، على أن هذه الوظيفة الشعرية مقصودة لذاتها، مثل الكثير من الشعر الموجه إلى الوطن أو غير الوطن، فهي - على أي حال - موجهة للمكان. يقول عبدالله الحميد:

«وطني الحبيب...

بشراك بالعيد الخصيب...

بشراك بالأمن المدثر بالندى

بشراك يا وطن الفدا....»

وهذه ليست من وجدانيات المكان، التي تبعث العبقرية من مكامنها في الأرض، وتعبير عما يعانيه الإنسان في حبه الأبدي للمكان، كملاذ وأمن وطمأنينة في الوقت الذي يحتاج إليه، كغيره من الكائنات، فالطير يعود إلى عشه بعد عناء النهار، وكذلك الانسان، في كبده الأبدي[69]. ومهما يكن من أمر، فإن هذا تعبير عن الخواطر التي تجيش في نفس الشاعر، والاختلاف وارد في المواهب الشعرية، كقدرة الشاعر على التعبير. وإذا كانت الفكرة واحدة، والاختلاف في تناولها، بين فنان وفنان، فإن القدرة على صياغتها تختلف باختلاف القدرة والثقافة، وقياس المعايير النقدية هو المسئول عن تقييمها.

وبعد: هذه دراسة مكثفة لموضوع مهم من مواضيع الشعر، الذي تذبذب بين التيارات الأدبية، ما بين الجديد والقديم، سواء في الشكل أو في المضمون، وقد ركزت الدراسة على خمسة أغراض من أغراض الشعر، لم أتخذ فيها التقليد المتبع في الدراسات السابقة، بل حاولت أن أتتبع ما وظفه الشعراء في هذه الأغراض، من توظيف الشعر في اقتفاء السابقين

والمجددين، وقد احتوت على ما وظفه الشعراء من إحياء للمفردة التراثية، ولم يكن فيه من جديد، بل كان تقليداً للشعراء القدامى. وآخر لتوظيف الشعر في عملية الإصلاح الذي يطالب الشعراءُ به الدولة الحديثة، في التعليم والصحة وشئون المرأة، من تعليم وعمل وحرية شخصية. وللشكوى مكان في شعر السعوديين، منها الشكوى الفردية والجماعية، وما يخص الشاعر شخصياً وما يخص الإنسان العربي، من ظلم واحتلال وإهدار حقوق، وغيرها. و قد ركز بعض الشعراء على الفرص للحصول على المطالب (الشخصية والجماعية) لكن أغلبها كان جماعياً. وللمكان في الشعر السعودي أهمية كبيرة، وذلك أن المملكة بلد مترامي الأطراف والرحلة بين أجزائه مستمرة، لطلب العيش، لذلك ظهر الشوق إلى المكان في وجدان القصيدة، ويكون أشد عندما يكون الشاعر في غربة خارج حدود الوطن. واحتوت الدراسة على أكثر من أربعين ديوان شعر، معظمهم من الشباب، تظهر قصائدهم من دواوينها لأول مرة في هذه الدراسة.

المصادر والمراجع والهوامش

1) انظر، دكتور سلطان سعد القحطاني، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، ص 41، النادي الأدبي في الطائف، 2003م.

2) لسان العرب، ص 138، مادة عرض، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

3) انظر، الدكتور عبدالله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص 46، د.ن.

4) سورة الفرقان، الآية 74.

5) ديوان حسين سرحان، أجنحة بلا ريش، نادي الطائف الأدبي، ص، 131، 184، 1399.

6) سلطان سعد القحطاني، من روائع الشعر العربي القديم، ص 18، دار وهدان، القاهرة، 1978.

7) ديوان فؤاد شاكر، وحي الفؤاد، ص 38.

8) وحي الفؤاد، ص 182.

9) وحي الفؤاد، 117، 143، وانظر، ديوان الخطيب،ص 425، والمقارنة بين قصيدة الخطيب في تحية الشريف، التي مطلعها «حي الشريف وحي البيت والحرما.....» وقصيدة فؤاد شاكر في تحية الملك عبدالعزيز، التي مطلعها «انهض إلى البيت وارفع فوقه العلما».

10) ديوان الغزاوي، درر المعاني، 224.

11) ديوان الألمعيات، ص 140.

12) وحي الصحراء، 102.

13) المنهل، صفر 1386.

14) انظر، كتابنا «النقد الأدبي» ص 122 وما بعدها، مصدر سابق.

15) الدكتور، عبدالله الحامد، ص 50، مصدر سابق.

16) انظر، عباس محمود العقاد، في نقده لقصيدة علي الجارم (في مدح الملك فاروق) ديوان علي الجارم ج 1، ص 147، دار الشروق، القاهرة، 1986م. وانظر، دراستنا لهذا النقد، في الجزء الرابع والأربعين، من (علامات في النقد) ربيع الآخر، 1423.

17) انظر، محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، ج 1، ص 43، القاهرة، 1961م.

18) انظر، الورقة المقدمة من الدكتور، خليفة الوقيان، في مهرجان القرين الثقافي الثامن، الكويت، من 12-14 يناير 2002، بعنوان (من الجهود الثقافية المبكرة في الكويت).

19) مذكرات مدحت باشا، ص 179، ترجمة كمال حناتة.

20) الدكتور عبدالله الحامد، الشعر في الجزيرة العربية، ص 70، وما بعدها.

21) ديوان أحمد بن مشرف، ص 22، مكتبة الفلاح، الأحساء، 1980/1400.

22) انظر، الإصلاح الاجتماعي في عهد الملك عبدالعزيز، عبد الفتاح أبو علية، ص 65، ما بعدها.

23) انظر، شعراء الحجاز، لعبدالسلام الساسي، تصحيح ومراجعة علي العبادي، ص 24، النادي الأدبي في الطائف، 1402.

24) المصدر السابق، ص 28.

25) للمزيد من المعلومات عن العواد، انظر، الساسي، شعراء الحجاز، ص 33، مصدر سابق.

26) انظر، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، المدارس النقدية (المدرسة المكية) ص 112، مصدر سابق.

27) عبدالله عبد لجبار، التيارات الأدبية في قلب جزيرة العرب، ص 151.

28) حسين سرحان،أجنحة بلا ريش، ص 128، نادي الطائف الأدبي، ط 2، 1397.

29) عبدالوهاب آشي، أمتي، أدب الحجاز، ص 19، مكة المكرمة، 1344.

30) لمزيد من المعلومات عن هذا الشاعر، انظر، عبدالعلي السيف، القطيف وأضواء على شعرها المعاصر، ص 100، وما بعدها.

31) انظر، بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين في جدة، ص، 263.

32) ديوان عبد بن نعيم السهو، ص 42، مطابع الشرق الأوسط، د.ت.

33) انظر، القصيد كاملة في كتاب (الشعر) نادي الطائف الأدبي، 1399.

34) انظر، في هذا الموضوع، ديوان امرؤ القيس...... ومعلقة طرفة بن العبد. لخولة أطلال ببرقة ثهمد...... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد.

35) غازي عبدالرحمن القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 99.

36) ديوان عبدالرحمن رفه، ص 29، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1401/1980م.

37) انظر الديوان، ص 183، 185، 215.

38) ديوان عبدالله بن سليم الرشيد، خاتمة البروق، ص 84، النادي الأدبي بالرياض 1413/1939م.

39) الديوان، ص 144.

40) مطلق بن محمد عسيري (للإسلام تغريدي) ص 21، إصدارات نادي أبها الأدبي، 1424/2003م.

41) دخيل الله أبو طويلة الحديدي (الإياب) ص 17، نادي الطائف الأدبي، 1422.

42) الديوان، ص 65.

43) محمد سليمان الشبل (نداء السحر) ص 25، النادي الأدبي، الرياض، 1399.

44) معيض البخيتان (شموخ القرية) ص 137، 1400 المؤلف.

45) محمد عبدالرحمن الحفظي (غبار الجسد الباقي) ص 39، المؤلف.

46) أصدر ديوانه الأول (قصائد من الجبل) بالإشتراك مع شعراء آخرين، سنة 1984/1404م.

47) محمد عبدالرحمن الحفظي (اشتعال الرمق) ص 169-170، نادي أبها الأدبي، 1998/1418م.

48) محمد الجلواح (بوح) ص 115، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2003/1414م.

49) أحمد بن سليمان اللهيب (النبع الحزين) ص 36، 37، نادي القصيم الأدبي، 2003/ 1424م، والقصيدة الثانية بعنوان (غريب!... غداً الرحيل).

50) عبدالواحد الصالح - أبو شمس - (نداء الرحيل) ص 92، 98، 99، 1981/1401م، المؤلف.

51) لم يصدر الشاعر عبدالرحمن محمد المنصور ديواناً يجمع شعره، فمازال متفرقاً في الصحف والمجلات، منذ مرحلة الخمسينيات الميلادية (الفجر الجديد، وأخبار الظهران، والإشعاع، والخليج العربي، واليمامة...) حتى أصدر محمد عبدالله السيف كتاباً عن الشاعر، بعنوان (من رواد الشعر السعودي الحديث، عبدالرحمن المنصور) 2003. انظر، ص، 112، 72.

52) عبدالله بن إدريس (إبحار بلا ماء) ص 101، 102، 103، دار إشبيليا، الرياض 1998/1418.

53) انظر، الديوان، ص 34.

54) عبدالكريم الجهيمان (خفقات قلب) ص137، المؤلف.

55) انظر تعليق حسن خميس المليجي على هذه القصيدة،ص 241، كتاب الأدب لغير الناطقين بالعربية، جامعة الملك سعود، عمادة شئون المكتبات،ط 2، 1995م.

56) ديوان المعاودة، ص 31، البحرين، 1942م.

57) ديوان الجابر، جمع وتحقيق د. محمد عبدالرحيم كافود، ود. يحيى الجبوري، الدوحة، قطر، 1983.

58) الدكتور، محمد كافود، ص 8، دراسات في الشعر العربي المعاصر في الخليج، ط 2، الدوحة، 1996م.

59) ديوان أحمد سالم باعطب (الروض الملتهب) انظر قصيدته، من وحي ثورة الجزائر، ص 50، النادي الأدبي في الرياض، 1400/1980م.

60) ديوان صالح سعيد الزهراني (فصول من سيرة الرماد) ص 25، نادي القصيم الأدبي، 1419.

61) قد يطول الشرح في هذه القضايا، ولذلك نحيل القارئ الكريم إلى دواوين الشعراء، محمد المنصور (البراق) دار حوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1999م. وفيصل أكرم (الخروج من المرآة، والتداخلات) النادي الأدبي في الرياض، 1997/1416م. ومحمد الحربي، وصالح الحربي (أرى نسوة يسقين الجثث) وعبدالله الصيخان، وغيرهم، ممن لا تتسع هذه الدراسة لكل ما قالوا.

62) انظر، ديوان النابغة الذبياني،ص 14، 15، 16، وانظر المعلقة، ص 18-28. والغزل في العصر الجاهلي للمستشرق (كروشيه) ص 28. وديوان امرئ القيس، ص 8، للزوزني. وديوان حسان بن ثابت،ص 474 (الديار والمنازل) ومعلقة زهير بشرح الزوزني، ص 135، وما بعدها.

63) ديوان (النغم الحزين) ص 41، من منشورات نادي الباحة الأدبي، 2000/1421م.

64) انظر ديوان ظافر بن علي القرني (الوطن... البعد الذي لا يقاس) ص 21، وغيرها الكثير على هذا النمط، من إصدارات نادي الباحة الأدبي، 2001/1422م.

65) انظر، ديوان حمزة بن أحمد الشريف (عطر تهامي) ص 56، من منشورات نادي الباحة الأدبي، 1999/1419م.

66) انظر، ديوان جاسم محمد الصحيح (حمائم تكنس العتمة) قصيدة الهجرة، ص 10، 2001/1420م. وديوانه (أولمپياد الجسد) ص 75، 131، 138، 143، 2001/1421م.

67) انظر، ديوان صالح سعيد الزهراني (تراتيل حارس الكلاء المباح) ص 41، 119، 113، نادي الباحة الأدبي، 1998/1419م.

68) انظر، ديوان عبدالله صالح الوشمي (البحر والمرأة العاصفة)، ص 8، نادي القصيم الأدبي، 1423، 2002م.

69) انظر، ديوان عبدالله الحميد (صوت الحجارة وأصداء الصهيل) ص 85، 1418 الرياض، المؤلف.

* * *

تمهيد:

تطمح هذه الدراسة إلى كشف رؤية دلالية مهمة في الشعر السعودي، وأقصد توظيف الحيز المكاني في الشعر السعودي المعاصر، والذي حقق وجوداً بأبعاده التشكيلية الواعية، ومن ثم فقد حقق قوة إيحائية متعددة الاتجاهات.

وتأتي دراستنا في قسمين:

الأول: المدخل التأصيلي [دينامية العلوم وحركية القراءة].

الثاني: قراءة المكان والدرس التطبيقي.

القسم الأول
المدخل النظري
دينامية العلوم وحركية القراءة:

- 1 -

لقد تكاثفت عوامل كثيرة أدت إلى إعادة النظر في زوايا قراءة العمل الأدبي بكل أبعاده، فقد أدت حركة التطور الحديث في الوسائل الفنية العلمية إلى إنتاج كم كبير، بل ومتشعب من الاتجاهات العلمية والتي فرضت نفسها بقوة على الدرس الأدبي والنقدي.

إن قراءة العمل الأدبي هو بالطبع، جزء مهم من مفهوم النسق في الفكر الحديث، ويرتبط هذا النسق بالبحوث التي قدمتها دراسة الأطر

الاجتماعية، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغير أشكال المعرفة، وعلاقات عبر العصور المختلفة[1].

إن النجاح العظيم والذي لاقته العلوم التطبيقية الحديثة وانتقالها إلى ميادين الدرس الأدبي يرجع إلى جهود مكثفة، بل ومنظمة وواعية في متابعة البحث عن الأسس التفسيرية، والتي تنفذ بقوة - إلى عمق الظاهرة - لقد ظلت هناك صراعات حول هذا التطور وفرضيته، هل يمكن لنا نقله إلى ميدان الدرس الأدبي؟؟.

ولكن اللسانيات الحديثة بطرق تحليلها تعتبر ميداناً فسيحاً ومطواعاً لاستخدام (تقنيات) وأساليب الثورات العلمية، فلقد سحب عالم اللسانيات البيولوجي Ericlenning الدرس البيولوجي بأبعاده على معرفة الكيفية التي من خلالها يمكن صياغة الأشكال اللغوية المختلفة للبنية الفطرية الغريزية[2].

وإذا كنا في قراءتنا هذه نشير إلى مصطلح الهندسة (هندسة المكان)، حيث يأتي المصطلح العلمي (هندسة) مساعداً لكشف الرؤية في الشعر فإن الموقف يفرض علينا الإشارة إلى طبيعة العلوم التطبيقية وصلتها بالرؤية التحليلية للعمل الأدبي.

إن الدرس البيولوجي قد أصبح عصباً أساسياً في الدرس النقدي الأدبي حيث يُعد ركيزة مهمة للانطلاق إلى آفاق الرؤية النقدية المتسعة.

ولقد أشار «نورثروب فراي» في كتابه الفريد (تشريح النقد) إلى نقطة مهمة مؤداها أننا لا يمكن فهم أعمال أرسطو خاصة كتابه عن الشعر دونما الاعتماد على علم الحيوان، هذه النظرة الخاصة بدأت تظهر للكون بعد أكثر من ألفين من الأعوام، حيث يعاد دراستها وبث الروح فيها من جديد[3].

إن كتاب (فراي) بمقدمته المهمة - كذلك - يعد مدخلاً أساسياً للربط بين الدرس البيولوجي، والدرس الأدبي، بل إننا نرى في هذا الكتاب عناية عظيمة وعميقة بالدرس العلمي على مستويات متعددة، فنحن أمام عالم في الفيزياء، والفلك، والرياضيات، بل عالم صاحب رؤية عميقة في مجال العلوم التطبيقية.

وأما (G. leech) الناقد البلاغي الشهير فإنه يشير في كتابه Style of Fiction إلى ضرورة الاهتمام بالجوانب البيولوجية، وبهذا فقد تحدث عن العناصر والجزئيات المكونة للنص من جهة اعتبارها مكونات بلاغية ولكنها في (الأصل) مكونات (بيولوجية)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن (Leech) قد أشار إلى أن النص كله يعتبر شفرة Code خاصة وثرية[4].

وهذا «جان بياجيه» عالم البيولوجي، والمتخصص في درس الطحالب، والتابع في علم النفس والذي أصبح رائداً مؤسساً لمدرسة في هذا المجال النفسي، وهو إلى جانب كل ذلك رائد للدرس البنيوي ومؤسس كبير له، يقول هذا العالم بأن الفهم الأساسي للبنيوية لا يمكن أن يكون إلا من خلال الدرس البيولوجي[5].

ومن البيولوجيا إلى الفيزياء، والتي كان لها تأثيرها البارز في حركة القراءة وبدا ذلك واضحاً في نظرية التلقي وروادها، لقد ساهمت الفيزياء في ازدهار الدرس الألسني الحديث، لقد استفادت الدراسات اللغوية والأدبية من الدرس الفيزيائي، إن عناية الفيزياء، كما يقول (Kelevn) تنصب في المقام الأول على المغامرة والقياسات[6]. وهذه أمور تلزم بالضرورة في الدرس النقدي التحليلي الجاد، فعبدالقاهر عندما تحدث عن الاستعارة باعتبارها ضرباً من التشبيه أشار إلى أن التشبيه قياس، والقياس فيما تستفتي فيه الأفهام والعقول والأذهان[7].

وترتبط الفيزياء - بالطبع - بالرياضيات فالبنيات الرياضية هي بنية الفكر، كما يقول (جان بياجيه) حيث يشير إلى أنه من المستحيل أن ندخل على عرض نقدي للبنيوية قبل أن نبدأ بالبنيات الرياضيات وذلك ليس لأسباب منطقية فحسب بل إنها متعلقة بتاريخ الفكر نفسه[8].

المدخل إلى البنيوية ⟸ البيولوجية



البنيات الرياضية = تتعلق بتاريخ الفكر

وبجانب كل ذلك فإن الدرس الفيزيائي يهتم بالصلابة وخصائصها وهي مصطلحات تدخل بقوة في حيز الدرس التحليلي للنص الأدبي، وكذلك المرونة في الشعر بجانب البلورة، فإن المرونة التي تكررت كثيراً في الدرس النقدي الأدبي مأخوذة من الدرس الفيزيائي فمصطلح (El.astic) هو - في الأصل الفيزيائي - دراسة لمدى استجابة الأجسام للقوى المؤثرة عليها (استاتيكياً) وذلك لمعرفة مدى استرجاع هذه الأجسام لحالتها الأصلية بعد زوال القوة المؤثرة[9].

وتزدحم الذاكرة بكثرة أسماء الشخصيات التي سحبت المجال العلمي - بتطوره - إلى الدرس الأدبي بمساحاته، ومن هذه الأسماء «ليفي شتراوس» و«رومان جاكسيون» و«يوري لوتمان» و«نوام تشومسكي» و«رولان بارت» و«جاك دريدا» و«ميشال فوكو» و«جان بياجيه» و«جوليا كريستيفا» و«هنريش بليث».

ولكن أهم شخصية جمعت فروعاً متعددة من العلوم التطبيقية فأثرت بذلك على جهوده الأدبية وهي شخصية «رومان جاكسيون» فلقد جمع هذا العالم الناقد اللغوي (الفنان التشكيلي) كثيراً من الثقافات العلمية وغير العلمية، ولعل أبرزها علوم الاتصالات وموادها (التي كان

من نتائجها سداسيته الإرسالية المعروفة) إن علوم الاتصالات والأبحاث الرياضية والهندسية تضافرت عنده لينتج نظرية خاصة وذلك للتواصل في علوم الاتصالات[10].

وتتشابه جهود «يوري لوتمان» في دراساته للنص الأدبي وتحليله في كتابه الشهير «تحليل النص الشعري» مع جهود «رومان جاكسيون» من جهات كثيرة فكتابه هذا يعد وثيقة نقدية تعتمد على نتائج العلوم التطبيقية وسحبه إلى ميدان البحث الأدبي فهذا العمل التحليلي «ليوري لوتمان» تعكس الموسوعة الثقافية التعبيرية والتشكيلية، وشتى الطرز الثقافية العامة، كما يعكس ذوقاً نقدياً وحسا شعرياً بالغ الرفاهية تتجلى في انتقائه لطائف النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي تثيرها، ويرجع هذا أو ذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط، ونخشى أن نقول شديدة الصرامة، ولكنه الحس العلمي الذي تذرع به لوتمان[11].

- 2 -

ومن أهم العوامل العلمية التي أثرت في الدرس الأدبي الحديث، والتي تدفع الدرس التحليلي الأدبي لاستخدام خطوات منظمة ما قام به «فلاديمير بروب» في كتابه «مورفولوجيا» الحكاية الخرافية، حيث انتقى «بروب» وحدات خاصة مستخلصة أساساً من درس النبات Botahy والذي يضم في داخله مجموعة من العلوم المنبثقة من «المورفولوجيا» وكان لهذه الوحدات أثرها الكبير في تنظيم الرؤية التحليلية للحكاية الخرافية ، حيث استفاد كثيراً من حيثيات هذا العلم، فهو يقول: «المورفولوجيا» تعني الأشكال، وتعني في علم النبات الأجزاء، وعلاقتها ببعضها البعض وبمعنى آخر دراسة بنية النبات[12].

ولكن من الواضح أن «بروب» نفسه كان دارساً جيداً لعلم النبات،

حيث استطاع الاعتماد على المكونات التشريحية وتوظيفها في عمل أدبي تقوم على دينامية التكوين التشريحي، ولقد استطاع «بروب» بعد دراسته الجادة هذه لعلم النبات التوصل إلى وجود التشابه بين مكونات الحكاية الخرافية، والتي ستكون مطابقة لمورفولوجيا التكوينات العضوية[13].

ولولا الجهود العلمية المختلفة في ميدان النبات والأدب ما توصل «بروب» إلى هذه النتائج، ولهذا فإنه يشير إلى ما قدمته المؤسسات العلمية له بقوله «لقد أعانتني مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكنتني من بناء الآراء مع علماء أكثر خبرة»[14]. ولقد استطاع ناقد عربي الإفادة من جهود «بروب» هذه وسحب عناصرها ليطبقها في قراءة على شعرنا القديم[15].

إن درسنا التحليلي للعمل الأدبي لا يمكن له أن يبتعد عن ميادين العلم، ولهذا فإن «جوليا كريستيفا» تؤكد لنا أن النص الأدبي الذي نريد تحليله يُعد خطاباً يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة[16].

ولنا أن نسأل كيف يخترق النص الأدبي وجه العلم والأيديولوجيا وكذلك السياسة؟! والرد على ذلك هو الالتزام الصارم للدرس العلمي وسحبه على ميادين التحليل.

ومن هنا فقد نشطت الدراسات النقدية القائمة على ما توصلت إليه العلوم التطبيقية، ففي تراثنا النقدي الحديث تأتي جهود القدامى المتميزة والتي وعت جيداً العلوم التطبيقية فنرى دراسة (الخطيئة والتكفير)[17] من البنيوية إلى التشريحية، ونرى أيضاً الدراسة المركزة على الإفادة من العلوم التطبيقية وأقصد تشريح النص حيث[18] أقام الغذامي نظريته على دينامية متماسكة تتمثل في:

1) النسبية في مقابل الإطلاق.

2) (الدينامية) في مقابل الجمود.

3) الاستنباط في مقابل الإسقاط.

4) الوصفية في مقابل المعيارية.

تم يتنوع التأثر العلمي منهجاً ومصطلحاً في أعماله الأخرى. كما يأتي عمل محمد مفتاح الخاص بالتأثر بالمجال العلمي وأقصد دراسته المعروفة باسم، «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) حيث تزدحم هذه الدراسة بالنظم الهندسية والمصطلحات العلمية في ميادين كثيرة.

لقد ظهرت دراسات تحليلية أدبية كثيرة استفادت من حقول الجغرافيا والجيولوجيا.. فرأينا مصطلح جيولوجيا النص والذي يشير إليه (بارت) باعتبار النص الأدبي يمثل طبقات متعددة مثله في ذلك مثل طبقات الأرض والتي هي (بالطبع) ميدان الدرس «الجيولوجي».

ومثل هذه الدراسة الأدبية تأتي دقيقة عميقة، وذلك بفعل سحب آليات الدرس الجيولوجي إلى ميدانها، والأمر كذلك بالنسبة لسحب العناصر الجغرافية للدرس الأدبي فنرى الإشارة إلى الفضاء والمكان، بل وعوامل التعرية حيث إثراء هذا الدرس برؤى تتسم بالعمق التحليلي.

ولقد انتشرت الدراسات الخاصة بالمكان وملامحه وأبعاده في الدرس الأدبي في تراثنا العربي[19].

ولعل من أهم الدراسات الدقيقة والواعية لفاعلية المكان في الأدب السعودي ما قدمه معجب العدواني باسم (تشكيل المكان وظلال العتبات)[20]. وهي دراسة جادة عميقة ثرية. وتأتي دراستنا هذه المعنونة باسم (هندسة المكان في شعر صالح سعيد الزهراني).

وأما مصطلح هندسة (Engineering)، حيث يشير هذا المصطلح إلى الدراسة العملية العلمية، والتي تعتمد وتقوم على التصميم، والإفادة منه في مجالات متعددة[21].

وأما إضافة الهندسة إلى المكان فإننا نستخدم هذه الخاصية العلمية في فهم رموز المكان في شعر صالح سعيد الزهراني، وهنا يبدو سؤال مهم مفاده لماذا كان اختيارنا لشعر هذا الشاعر؟؟ والحق إن النص يدعو قارئه إليه، ويلح عليه، ولذا فهناك أمران دعوا لدراسة هذا الشعر:

الأول: أن صاحبه ناقد كبير خبر الدرس النقدي بمراحله حيث نرى الإحاطة الشاملة للتراث الأدبي الشعري خاصة في المملكة العربية السعودية، فحمل على عاتقه مهمة الإضافة وليست الإعادة والتكرير فكان علامة مميزة، وبجانب ذلك فله نظراته الناقدة كذلك، يقول في بحثه المعنون باسم (المصباح والصولجان) دراسة في نقد الأكاديميين السعوديين للشعر السعودي (الحامد والغذامي) يقول: إن أي تنمية لابد لها أن تجعل العلم ومنشار الرخام في خط مستقيم، فيستوي لها منتج الأدب وناقده، بقائد الطائرة والباحث في طبقات الأرض، فكما تكشف الطرق الحديثة وناطحات السحاب عن الشهود الحضاري الخلاق، فإن القصيدة ونقد النص يكشفان عن روح الأمة، وموقفها من الوجود[22].

لقد دل هذا القول على وعي نقدي إبداعي عند الشاعر الناقد الذي يريد الجمع بين القلم ومنشار الرخام، أي بين الجهد الأدبي والجهد الحضاري.

الثاني: الوعي بالمكان في أعماله الشعرية حيث عمد الشاعر إلى تحقيق رؤية هندسية دقيقة سوف نرى جانباً منها في هذا البحث.

القسم الثاني: قراءة المكان والدرس التطبيقي

انطلاقاً من مقولة «جوليا كريستيفا » بأن النص الأدبي يخترق وجه العلم، لذا فإننا سنشير إلى جهود علمية ساهمت في الدرس التحليلي العميق للنص الأدبي وسيكون ذلك في جانبين:

الأول:

أ) توظيف الحيثيات القرائية، والتي أقرها (دوبوجراند) في كتابه عن النص والخطاب والإجراء.

ب) الاستعانة بالدرس البيولوجي خاصة علم وظائف الأعضاء، ودرس الخلايا، وديناميتها وهو ما يعرف بمصطلح (Histology).

الثاني: وهو الدرس التطبيقي (هندسة المكان) وكيف وظف الشاعر (صالح الزهراني) هذه الهندسة وعني بتصميم حيثيات المكان بدلالاته في الشعر.

الجانب الأول: يقول «وليم راي» أن القراءة بأبسط أنواعها هي دمج وعينا بمجرى الشيء المقروء[23].

ودمج وعينا بالشيء المقروء - على اختلاف أبعاده - أمر يدخل فيه تشابكات خاصة من جهة حيثيات المقروء مضاف إليها (لهذه التشابكات) أبعاد وعينا[24].

إننا - إذاً - أمام ثنائية القراءة الوعي القارئ (بآلياته) وحيثيات المقروء العضوية الأسلوبية الإبداعية. ولذا فإننا لابد من الإشارة إلى جوانب من الآليات البارزة للقراءة (فالدمج ليس في الآليات وحدها..) وأبرز هذه الآليات آليتان هما:

الأولى: حيثيات (دوبوجراند) القرائية للنص وذلك في كتابه

الشهير (النص والخطاب والإجراء) وأهم هذه الحيثيات الانطلاقية للنص هي:

أولاً: السبك: Cohepion

وهو انتظام خاص اعتمد على النظام العلمي الفيزيائي من حيث الإدراك الهندسي الذي يجيده (دوبوجراند) نفسه، والسبك - كما يقول - يترتب على إجراءات تبدو في العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الوصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط[25].

ووسائل النظام التي يشير إليها (دبوجراند) تعتمد على الهيئة التركيبية المكونة من المركبات (النحوية) والجمل، وعلى أمور أخرى مثل التكرار والألفاظ الكنائية والإحالة المشتركة أو الحذف والروابط[26].

ثانياً: الالتحام: Coherence

وهذا الالتحام يرتبط بنشاط الدينامية الإجرائية للنص من خلال عناصر السبك، حيث يساعد على وقع الحركة الدائرية للنص، كما يقول «جان بول سارتر» والذي يعتبر قراءة النص حركة دائرية خاصة غير متوقفة أصلاً.

ويتطلب الالتحام هذا إجراءات معينة تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه[27].

وقد اعتمد (دبوجراند) في هذا الجانب على وسائل خاصة للالتحام النصي، حيث تقوم هذه الوسائل على حركية منطقية أو عملية عقلية إدراكية من الدرجة الأولى، وتتمثل هذه العناصر المنطقية العقلية في علاقات السببية، والعموم والخاص بجانب المعلومات الخاصة عن تنظيم

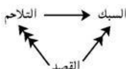
الاجتهادات والأعمال والموضوعات والمواقف، ويدعم هذا الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم.

ثالثاً: القصدية وبناء النص، ودفع الحركة:

وثالث هذه العوامل التي ينطلق منها (دبوجراند) إلى النص وفهمه بلاغياً القصدية، أو قصد المؤلف نفسه، ويدخل هذا الأصل في حيز الدرس (الفينومينولوجي) فالنظريات الظاهرية - كما يقول راي - تضم الفعل والبنية في إطار فكرة واحدة وهي القصد[28].

وتعد هذه الرؤية القصدية حركية (دينامية) مستمرة لا تتوقف كما أنها نقطة مهمة لالتقاء، وتماسك الموقفين السابقين السبك والالتحام، فالقصد موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصاً يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها[29].

والقصد - إذاً - يعتبر تلك الحرارة التي تبث الحيوية في مجال السبك وكذلك التلاحم.



وبهذه الثلاثية نرى الحركية الحيوية للنص وشكله المتكون بالطبع من اللغة المشكلة له بدفع قصدي.

رابعاً: حركية القبول:

وهي حركية التلقي نفسها ولكن (دوبوجراند) يسميها بهذا المصطلح الخاص ، لأنه يربط هذا القبول بالقصدية الناتجة عن الرؤية

الاستهلاكية للمُنْتَج (العمل الأدبي) ومصطلح القبول يعمل على الهدف الإبداعي من حيث التفاعل القرائي بين المتلقي وبين النص نفسه، فيقول عنه (دوبوجراند) «وهو يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سبك والتحام»[30].

هذه الأصول تُعد انطلاقات أساسية من حيث تكوين الدائرة الحركية للفهم القرائي للنص، وهذه هي الأصول الأربعة لكن هناك فروع أخرى مثل رعاية الموقف الذي يتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه[31].

وانطلاقاً من التزاوج والتداخل بين العلوم التطبيقية والدرس الأدبي (وهنا تأتي الآلية الثنائية) فإننا سنستعين كذلك بالرؤية البيولوجية التحليلية للنص، وستأتي هذه الرؤية في صورة سداسية وهي:

أولاً: الجزئيات:

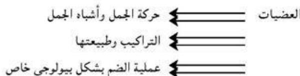
وتشمل المكونات الأساسية للنص من حيث طبيعة اللغة من الحروف والكلمات في تكوينها البيولوجي، وهي التي تكون الجزئيات، أو ما يعرف بالتعبير البيولوجي (بالذرات) فالذرات تفضي إلى العضيات (بالمصطلح البيولوجي) والعضيات تفضي إلى الخلايا، والخلايا بدورها تفضي إلى الأعضاء ثم الجهاز .

وجزئيات النص تتمثل في الكلمات المستخدمة من حيث تفاعلها ودلالاتها المتعددة .

ثانياً: العضيات:

ويقصد بها حركة الجمل أو أشباه الجمل وطبيعة تركيبها، حيث

تنضم هذه الجمل وتتماسك أو تنضم أشباه الجمل مع حركتها متجهة إلى تكوين أكبر وتفاعل، وهنا نأتي إلى طبيعة (النظم) الخاصة التي يشير إليها عبدالقاهر الجرجاني من حيث الضم الخاص للجزئيات بفعل الرؤية البيولوجية للنص.



ثالثاً: الخلايا:

وهي في النص تمثل وحدات أكبر من الجملة من حيث حيوية التراكيب المميزة للنص، ومن حيث التفاعلات (الدينامية) التي لا تتوقف بفعل الترابط بين الجزئيات والعضيات ثم هذه الخلايا النصية، وهي تتكون من حركة تتابعية خاصة ومتماسكة لجملتين أو أكثر بفعل عمليات السبك والالتحام.

رابعاً: أنسجة النص:

إن كلمة Text في مصطلحها تعني النسيج، ولكن النسيج نفسه يدل على شكلية معينة ذات بعد واحد، وذلك من جهة التشكيل الإبداعي، وأما الأنسجة فإنها تنتمي إلى هذا العلم المعروف باسم Histology حيث يعد من أهم فروع الدرس التحليلي التشريحي، وهو يهتم بالخلية وعناصرها[32].

إن حركة الخلية أساس التفاعل في النص الإبداعي، وليس حركة النسيج الثابت والمؤدية إلى شكل واحد بدون زوايا تحركية، ولهذا فإننا سندخل مصطلحاً جديداً في حيز بناء النص وهو مصطلح Histoblast أي

تلك الخلية المكونة للنسيج الحيوي[33]. وليس بالطبع هي تلك الخيوط الاستاتيكية الأحادية التكوين.

خامساً: أعضاء النص:

وهي ما يطلق عليه في التعبير التحليلي مصطلح الوحدات الصانعة للبناء الكلي للنص من حيث تقسيماته المعينة المتداخلة، ويطلق عليها أحياناً مصطلح الشريحة[34].

سادساً: الجهاز النصي:

ونقصد التشكيل الشامل لكل عناصر النص.

الجانب الثاني: هندسة المكان وقصدية الشاعر:

يتحرك المكان في شعر صالح الزهراني بهندسة مقصودة، حيث نرى التشكيل الكلي لساحة المكان أولاً، وهذا التشكيل يأتي منذ الوهلة الأولى، منذ بدايات تفاعل المتلقي مع النص الأولى في شعره.

فأول قصيدة للشاعر في أول ديوانه له عنوانها قراءة لعوامل التعرية، والعنوان - بالطبع - مكثفة تضيء مضمون القصيدة. وتحت هذا العنوان نرى جملة جغرافية أخرى تتكاتف بدلالات مع جملة العنوان، فيشير الشاعر إلى حيز المسافة الكلية في قوله: «إلى جرحنا الراعف من الماء إلى الماء».

وينضم هذا القول للعنوان القارئ لعوامل التعرية، وهذا أمر ضروري باعتبار النص وحدة بيولوجية كلية تتنامى بكل عضياتها، فالقراءة الخاصة بعوامل التعرية شاملة المكان الكلي المحدد من الماء إلى الماء، أي من المحيط بمائه إلى الخليج بمائه كذلك.

وإذا كان العنوان عتبة النص، كما يقول معجب العدواني[35] وهو كما يقول «ليوسبتنزر» باب الدخول للنص[36].

فلا يمكن الولوج إلى النص دونما فتح مغاليق هذا الباب أي معرفة دهاليزه، فقراءة عوامل التعرية تشير إلى هذا الجهد الكبير المبذول من الشاعر في متابعة التغيرات الحادثة بفعل هذه العناصر الجغرافية.

فهذا التغيير والحادث من العنوان، هو كما يقول الغذامي، إعلان عن النص وإشهار له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه[37].

فالعنوان في العمل الأدبي له مهمته الأساسية من حيث الإعلان، فالمبدع للعمل الأدبي يعلن، بل ويحرص على أن يكون عنوانه إعلاناً مكثفاً عن رؤاه، فالقراءة لعوامل التعرية عند صالح الزهراني تشير كثافات دلالة تتصف بالمراوغة والديناميكية غير المتوقعة من جهة طبيعية التلقي (القراءة) والقصدية له، خاصة ونحن أمام مبدع وناقد مبدع كذلك، فالقراءة في بداية الأعمال الشعرية له إشارة إلى المتلقي نفسه على طبيعة التأني والتعامل مع أعماله.

فالقراءة في العنوان عملية ازدواجية ثرية تتصل بالقارئ الأول الشاعر نفسه، والقارئ الثاني المتلقي لشعره، ولكن الشاعر حدد لنا مساحة القراءة عنده في جرحنا الراعف من الماء إلى الماء[38]. ويدخلنا الشاعر في ثنائية أخرى بين العنوان الأول لديوان «تراتيل حارس الكلأ المباح» حيث يضيف مساحات كبيرة شاسعة إلى حيز المكان الأول (من المحيط إلى الخليج) فهذا الحيز المكاني المحدد بالماء والماء (مع مراعاة طبيعة الرمز المائي عند الشاعر «هذا الحيز ينضم إلى مسافات الحراسة عند الشاعر (الكلأ المباح)».

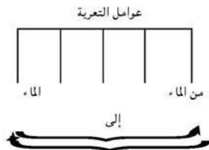
فالكلأ المباح مساحة كبيرة يعانيها الشاعر فالعنوان شامل لحيز المسافات، ولهذا كان العنوان التالي الشارح قراءة لعوامل التعرية تعبير

من حيث المسافة جزءاً من الكلأ المباح، هذا الكلأ الذي يعد واحداً من ثلاثية (الماء والنار والكلأ المباحة للناس).

لقد ربط الشاعر صالح الزهراني في رمزية بين الماء والكلأ والدم النازف بلونه الأحمر والذي لا تفعل المياه فيه شيئاً.



فالتشكيل العنواني - إذاً - هو تشكيل مقصود في النصوص الأدبية، فنحن عند قراءة النص الأدبي أمام نصين متوازيين شكلاً متلاحمين مع البناء الكلي للعمل، حيث يتلاحم العنوان مع عضوية العمل ذاته في حركة تبادلية فيتصل العنوان بالنص، ويتصل النص بالعنوان، وهذه الحركة الثنائية غير متوقفة فوقودها العملية القرائية ذاتها، والتي تزكيها وتعمل على استمراريتها.



وبعد العنوان الجغرافي المكاني ندخل النص من أبواب المكان ندخل إلى الوطن مع أول جملة من الشاعر[39].

كم ندَّعى عِشْقَ الحروفِ، وتكتبُ　　ونقـول إنَّا فـي غَـرامـك نـتـعَـبُ

فتأتي الإشارة الدالة على الإسهاب الاتساعي في حب الحروف ، وكذلك الدالة على الكتابة، فالمساحة المكانية يقابلها مساحة حرفية (كلامية) متسعة كذلك تتناسب مع مساحة الوطن ، ولكنها مساحة ذائبة ضائعة، بل كاذبة، وذلك باستعمال الفعل (يدّعي) مع كم، ويأتي فعل الادعاء المتصل بالعشق، ولكنه عشق حرفي كلامي، ولهذا نرى النطق البادئ في قوله:

ونقول إنا في غرامك نتعب

يبدأ الشاعر معتمداً على الضمير الكلي للجماعة المتكلمة، وبذلك نرى إسقاط العنوان بدلالاته على حركية القول، على حركية (العضيات) بأجزائها ومكوناتها، وبهذا البيت نرى بداية المسافة الطويلة بين الجرح الراعف، ويأتي فعل الإذابة الجماعية (مع الدلالة للهوية ورغبة الشاعر الآملة ...) فيقول[40]:

فنذوب في عينيك نفح قصيدة　　عـربـيـة، ومـن المدامـع نـشـرب

وإن الشاعر يهندس - وبدقة - في هذا القول علّة الادعاء، معطياً أسبابها ومتحدثاً عن مسافاتها، فالادعاء يتصل (بالضرورة) مع الإذابة في دلالات شعبية معروفة، ولكنها - هنا - جملة دلالات لعدم الصدق الادعائي.

ولهذا يتكرر فعل الإذابة مرة أخرى في قوله:

وتـذيـب فـيـك حـنـاجـر ذهـبـيـة　　فإلى متى نجني عليك ونكذبُ

فيأتي الفعل «نذيب بعد نذوب» مع استخدام شبه الجملة المكانية، أو الدالة على مكان (الذوبان) فالكاف شاملة المكان ذاته، وبهذا القول

تتحقق صورة السبك، بفعل الترابط الجملي، والتراتب الوصفي، وكذلك يتحقق الالتحام بين المكان والجملة، فالمكان، في هذا القول هو الارتباط النفسي، الارتباط الجذري «فالمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعين، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المهمة»(41).

فالشاعر في حديثه عن الوطن الكبير يعبر عن فضاء، فضاء كبير، ويستخدم الشاعر الضمير الجمعي، ثم يشير بالضمير الفردي (للوطن) فترى ثنائية المكان والحركة: المكان ذلك الوطن بامتداده، والحركة البادية في الادعاء والإذابة.

ويأتي النداء المحذوف الأداة (وطني) لنرى خاصية الالتصاق بالوطن وإذابة الفواصل بينهما: بين الشاعر والوطن، وتعمل (ياء) المتكلم على الخصوصية (الذاتية) المتصلة بهذا الحب في قوله(42).

وطني الذي أخفيتُ عنكَ تجاربي   في الحبِ كم جهلَ الغرام مجرِّبُ

ومن هندسة المكان في هذه القصيدة ما نراه من مصطلح جغرافي مقصود عند الشاعر في قوله(43):

ها أنت يا نهر الجراح خريطةٌ   صمَّاءُ، ليس بها لسان يُعْرِبُ

فترى قصدية الشاعر من وصف الوطن بنهر الجراح، ثم بخريطة صماء، حيث ازدواجية التشبيه بين نهر الجراح والخريطة الصماء غير واضحة المعالم، وذلك بفعل عوامل التعرية نفسها، فهنا تتساقط الدلالات الجغرافية من العنوان إلى حركية النص نفسه.

وإذا كانت حركة عوامل التعرية، كما يريدها (صالح الزهراني) في

هذا النص تعني التغيرات، الأمر الذي جعل الشاعر يربط بين الماضي وبين تحولات الحاضر، وذلك في قوله[44]:

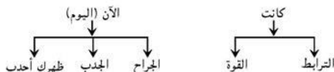
كانـــت إذا اهتَزتْ دِمَشْقُ لحادثٍ هاجت ذُرى (صيدا) وماج (المغربُ)

واليوم في الأقصى جراحك ثرةٌ والكف مجدبةٌ، وظهرك أحدبُ

فالبيتان هنا يشرحان عوامل التحول، عوامل التعرية، وهذه العوامل نراها في المسافة المكانية بين البيت الأول - هنا - وبين البيت الثاني. فقد أتت عوامل التعرية على هذه الصلة بين المكان ، بين المدن (صيدا - المغرب...) فتبدد المكان، وذلك ما نراه في البيت الثاني حيث تبدو آثار عوامل التعرية في قوله: «الجراح ثرة، الكف مجدبة، **ظهرك** أحدب».

إنها ثنائية التحول المتصلة بالمكان (من الماء للماء) والشاعر يربط الحركة الآنية بالمكان، وذلك يبدو في الاعتماد على (واليوم) حيث يجذنا الشاعر (صالح الزهراني)، إلى اللحظة الحاضرة والظرف تحول إلى لغة شعرية إلى طبيعة انزياحية دلالية، «فاللغة هنا انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد»[45].

والتحول اللغوي انعكاس بالطبع في هذه الرؤية ، للتغيير الحادث بفعل عوامل التعرية، فالتحول حادث بين قوله (كانت) للدلالة على الماضي بما فيه من صفات إيجابية وبين قوله (الآن) بما فيه من صفات عكسية (سلبية) فهناك مساحة مكانية زمنية بين (كانت والآن)، حيث يربط الشاعر بين التحولات (بفعل عوامل التعرية) في المكان، وأثر الزمان في رسم هذه العلامات التحولية.



حركة التنامي والتحول بين

عضيات القصيدة

وتوليد الدلالات المعبرة عن

آثار عوامل التعرية

فقوله (كانت - والآن) خلايا نصية دالة على فعل الكينونة والتحول، فعل الانتقال من حال إلى حال.

ويندرج الشاعر مع مساحات المكان (الوطن) فترى الاتكاء على الضمير (أنا) وتكراره يشكل يشد من عضد بناء القصيدة، مما يؤدي إلى تحقيق خاصية الالتحام الذي يشير إليه (ديوجراند).

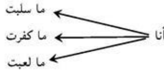
يقول صالح الزهراني مخاطباً المكان (الوطن)[45]:

أنا ما سلبتك يا مدار مشاعري　　مجداً، فمجدك خالدٌ لا يُسلبُ

أنا ما كفرتُ بطعم شوقك إنه　　عندي ألذ من اللذيذ، وأطيبُ

أنا ما لعبتُ بأحرفي وعواطفي　　أنّي لمن لعق المصائب يلعبُ؟

فالضمير المنفصل (أنا) يحقق التحاماً ذاتياً بين الشاعر والمكان، بين الشاعر والوطن، ولهذا كان النداء المقصود (يا مدار مشاعري) فالضمير جاء بعد ذلك ليتم التكرير إلى ثلاث مرات، كما يعطي إلحاحاً خاصاً من الشاعر لتوكيد الصلة بين الذات والمكان، ونلحظ في هذا النسق اللغوي هندسة تعبيرية تتصل بهندسة المكان.



فالضمير ذات تذوب في ذاتية المكان فيها كذلك ، وهذا يأتي في قوله[46]:

أنا ههنا لكن «حيفا» في دمي وفمي بطعم صديدها يتحلّبُ

تغني الحدود السدود تحت قصائدي والحب أكبر من حدود تُنصبُ

فالشاعر يتخطى حدود المكان بالإذابة المقصودة لكل عناصره (فحيفا في دمه) رغم وجوده في بلده، لكن الحدود المكانية مشار إليها من الماء إلى الماء، فوجود الشاعر يتحرك مع هذا الاتساع المكاني الذي يرسم شخصيته العلامات المائية، ويزيل عوائقها إبداعه الشعري، إنها حدود سوداء يحطمها الشاعر تحت قوة الحب الدافع للقول، تحت عاطفة الانتماء، وبهذا القول الذي يأتي في نهاية القصيدة يحقق الشاعر ما عرف في البلاغة باسم رد الأعجاز على الصدور، وذلك ليحقق - أيضاً - رؤية مكانية انفتاحية، لما يحقق ببيولوجية البناء المتنامي لعناصر حركة النص.

وإذا نظرنا إلى الكلمات المتصلة بطبيعة المكان في هذه القصيدة فإننا نرى (قصدية)، وكما يقول: (دوبو جراند) من الشاعر نفسه، وتتمثل تلك القصدية في عمل التحام لجسم القصيدة النابض، فنرى قوله:

= قراءة لعوامل التعرية ← شمول وتكاثف

← بين القراءة - العوامل

= من الماء إلى الماء ← المساحة المقصودة

= وطني ⟵ الانتماء والمكان

= نهر الجراح ⟵ معاناة المكان

⟵ وحركية الدلالة والمجاز

= خريطة صماء ⟵ تغيير الملامح بفعل عوامل التعرية

= الدروب والتشعب ⟵ المكان والحركة والجهد

= دمشق - ذرى صيدا - المغرب ⟵ التلاحم المكاني وحركية الوجدان

= الأقصى ⟵ التحول + المعاناة

= المدار (مدار مشاعري) ⟵ الالتحام بين الشاعر والمكان والارتباط الوثيق

= «حيفا» في دمي ⟵ البلد والاندماج بين الذات والمكان

⟵ العائق لتحقيق حركة المكان من

= الحدود السدود ⟵ الماء إلى الماء عند الشاعر

إن هذه الأبعاد تشير إلى طبيعة المكان الفسيح الذي يسافر فيه الشاعر، وبذلك يوضح لنا - منذ البداية - طبيعة المكان والرحلة (فقراءته لعوامل التعرية) امتداد مكاني شمولي مقصودة من الشاعر باعتبار الهندسة التي يعتمد عليها في صناعة المكان داخل شعره، فكل ما سوف يأتي بعد ذلك في المكان يمثل جزئيات تنتمي إلى المكان الفسيح والمدى البعيد عنده.

ومن هنا فإن القصدية المهدفة لهذه القصيدة تأتي بعنوان (مسافر بلا بوصلة) والعنوان يشير إلى طبيعة السفر الذي يقصد إليه الشاعر في قوله[47]:

مسافر فوق جمر الحرف يحترق مسافر زاده الألحان والحُرقُ
مسافر ما شكا نزقاً ولا رهقا ولو شكا قبله العشاق ما عشقوا

فطبيعة الرحلة - هنا - لا مكانية لأنه يمتطي جمر الحرف، حيث تأتي الوسيلة المستخدمة للارتحال لتتصف بالحرارة الشديدة، ليولد الدلالات المراوغة والقادمة من نضج الحرف في النار الشديدة، إنها التجربة التي يرتحل بها الشاعر (بلا بوصلة)، فتأتي المعاناة في الوسيلة المشتعلة، وفي الوجهة التي لم تحدد، فالعناء دائم، وهو عناء الإبداع اللانهائي، المدى الذي يؤرق الشاعر - هنا - دائماً في شعره أين حدوده وأبعاده، ولكن كما يقول باشلار (إن كل شيء يتخذ شكلاً حتى اللانهاية)[48].

وملامح اللانهاية عند صالح الزهراني من زاوية «باشلار» هذه تشير إلى مكان بعيد، مكان ينفتح إلى أي نص مفتوح، كما يعبر «إمبرتو إيكو» فاللانهاية ارتبطت بتعطيل الآلة المحددة للسفر، البحر بالذات، وما يحمله نوع السفر من صعاب الماء والقوة، ولهذا فقد ركز الشاعر على عدم الشعور بالضعف رغم ما بالرحلة من صعوبات بالغة، وهذه دلالة على الحركية الإبداعية عند الشاعر، والتصميم على استمرارها.

لقد اعتمد الشاعر على ظاهرة الالتفات من حيث تبادل الضمائر، ولذلك الأمر دلالة مميزة على طبيعة السفر هذه، فيقول في أول القصيدة (مسافر) على اعتبار حذف الضمير ومعرفته وهو (أنا) حيث يكرر هذا الحذف مرة أخرى في البيت الثاني في قوله (مسافر) (ما شكا)، فالضمير صورة ارتكازية مباشرة للدلالة على الشاعر، ولكنه يعود ليجعل من ذاته الشاعرة رؤية فيفصل بينه وبين الذات في نداء محولاً الضمير (أنا) إلى الضمير (هو) في قوله[49]:

يا من رحلت إلى أين الرحيل ضُحى خيول شعرك أدمى صدرها السبق

لأي دار تـلود الـنـاجـبـات، ومَـنْ سيقصدُ الركب، والأمواج تصطفقُ

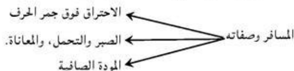
هـوِّن عـليـك فـإنَّ الدرب مهـلكـةٌ والليـل خلفك، والقناص منطلقُ

إنها المسافة المكانية بين الضميرين، المباشر (أنا) وغير المباشر (هو) فهذه المسافة تؤدي إلى تأمل طبيعة المسافة، إنها التحولات النحوية ومساهمتها في صناعة الشعرية، وأدت إلى إيجاد نحو الشعر أي النحو المنتج للدلالات الشعرية[50]. وهذه المسافة المكانية بين (الأنا) بسفرها المحرق الجمري ومصيرها ومعاناتها وبين (هو) والخوف على من يناديه، على نفسه فكان التساؤل على الوجهة المكانية للسفر، لأن أداة الأمان التحديدي غير موجودة.

والعنوان (مسافر بلا بوصلة)، وهو جملة اعتمد فيها على صياغة الحذف هذه الصياغة التي يعدها ابن جني من شجاعات العربية[50]. فجملة العنوان تسقط دلالاتها على بنية القصيدة مولدة المعاني المراوغة لحالات السفر العاشقة للحرف، للكلم، ولكن الأداة المحددة لم يحملها الشاعر، ولذلك كانت الإسقاطات الأخرى على وسيلة الشعر نفسها، خيول الشعر الدامية الصدر.

وبجانب عطل هذه الآلات فإن الدرب طويل ومهلك، وهناك السواد والقناص (الناقد) متربص واقف، إنها الرحلة في مكان الكلمة، في مكان الإبداع، مدينة القول، والتي تشبه الرحلة الشاقة إلى المدينة الفاضلة عند جبران خليل جبران.

وحيثيات الرحلة في مسافات المكان هي:





ولكن الشاعر يصمم على الربط بين قدرته الإبداعية والمكان الدال، بينه وبين (البيد)، هذا المكان الذي نراه يكرر عدة مرات في أشعاره فيقول[52]:

كلا سأطعم هذي البيد قافيةً رُزقتُها ولكل الناس ما رُزِقُوا

لقد جاءت لفظة (البيد) كدال مكاني، وبالطبع فله مدلوله الحافل للتراث، فالمكان هو ذلك الفضاء، المعروف عند العربي، فيه نشاطه وحياته وفيه عشقه ووجوده.

وفي سياق آخر نرى الإشارة إلى «البيد» ففي قصيدة الهدف وفي الديوان الثالث للشاعر (الزهراني) ستذكرون ما أقول لكم حيث يربط (البيد) بلغة النخيل، وكذلك السعف، والشياهين، وذلك في قوله[53]:

أنت علمتني لغة النخيل...

أنشودة الزهو في هفهفات السعف ...

أنت علمتني خفقة الباز حين سما واختلف....

قلت لي النخل لا تنحني....

والشياهين لا تستسيغ الجيف....

وتعلمت أن الكرامة لا تُشترى في المزادات....

أن الحياة شرف....

ومضينا، احتملنا السُرى، كانت البيد تهمى دمي.....

(فالبيد) هذا المكان الدال جاء في سياقات التعبير من لغة النخيل التي تعلمها الشاعر ولغة النخيل هي السمو والارتفاع، ولهذا كانت أنشودة الزهو الناتجة من لغة السموق النخيلي، قبل التحول الآتي بعد ذلك، فمع السُرى الليلي كانت البيد (تهمى دمي)، كما رأى من أرادها، إنه يريد بهذه الجزئيات الدالة على المكان - هنا - أن يوقظ أعماقنا، كما يقول «باشلار».

فالقصيدة بغزارتها وعمقها توقظ أعماقنا من جديد[54].

فالبيد في هذا المنعطف التعبيري عند الشاعر يمثل زاوية مكانية للتحول بعد ذلك بجانب دلالاتها المعبرة عن ملامح المكان، والقيم التي تتحول عند العربي.

إن البيد تحمل مساحات المكان، ولكنها في ذات الوقت تحمل مساحات المعنى، فالبيد بسياق الصورة العربية التي بناها الشاعر بلغة النخيل ورنات الأنشودة: أنشودة الزهو، عدم انحناء النخيل كما سمع، فتأتي البيد، لتكتمل الصورة، ولكن بعد السير تميل خطى المدلجين ليلاً، فيأتي التحول، تتزعزع الصورة السابقة للنخيل، ومن ثم للسمو الإنساني فيأتي الانحناء، فيقول الشاعر[55]:

وفي وسط الدرب مالت خطى المدلجين على المعطف...

فأقبلت تحكي زماناً سلف....

فأبصرتُ «نخلاً» بعينيك يُحْنى...

وصقراً يطاطئ لما وقفْ....

ولما سألت عما جرى....

أجبت بأن المدار اختلف....

فالتحول جاء بعد السير والادلاج ، والبيد تعد علاقة تحولية، عندها نرى حركة الدلالة تأخذ اتجاهاً عكسياً بعد ذلك. إننا أمام ارتحالات المعنى في طريق عكسي، حيث انحناء النخيل. هذا الذي يعطي المكان شخصيته وشكله ومكانته لقد تغير فتغيرت الرؤى وتحول المسار عند الشاعر.

والتحول الحادث له صلة بمساحة الدرب وحدوده، أي في وسط الدرب حيث القوة الحركية، فالشاعر قد شحن لفظ (البيد) هنا بدلالات كثيفة تعود بنا إلى التاريخ والرحلات والقوة والمثابرة.

فالرحلة (بلا بوصلة) تمتد مع الشاعر إلى هذا المكان، إلى قصيدة الهدف، حيث اختلاف المدار، وتحول المعنى بناءً على تحول القوة لكن، ما يلح علينا هو ذكر الشاعر للبيد، والاعتماد على تكرارها وفي قصيدته المعروفة باسم (من تراتيل حراس ابن قتيبة) في ديوانه الثاني، بعد ديوانه تراتيل حارس الكلأ المباح، في هذه القصيدة يعمد الشاعر إلى خاصية التكرار المكاني حيث يكرر البيد في سياق القصيدة ، ويأتي التكرار ثراءً للدلالات الثنائية، الدلالات الضدية بين ازدواجية رؤية البيد عند الشاعر. لقد رسم الشاعر لوحاته التصويرية ولكنها متحركة الدلالات حيث يعود بالخيال إلى الماضي ودلالات البيد نفسها ، وذلك في قوله[56]:

كانت البيد نهراً، تسيل رقاب المطيِّ على ضفتيه....

والقوافي، وغصن البسام، وكحل التصابي على مقلتيه...

كانت البيد تهتز من خفقة العيس لما يبوح الحُداة....

من السيف يجني رقاب الطغاة.....

من النقع مثل السحابة تحت السنابل......

تصون الممالك....

في هذه (المقولة) التي يعنونها بهذا الاسم نرى التركيز على رمزية المكان (البيد) من حيث ربط المكان بالحركة، أي ربط المكان بديناميـة الزمن والحياة والوجود، فنرى ربط البيد بقيم الوجود والفروسية والجمال.

وبرغم الإشارة البادية أولاً إلى (بيت كثير عزه)، والذي ينهي لوحة حركية صورية نالت كل إعجاب عبدالقاهر الجرجاني وذلك في قوله:

حيث يستحضر بهذا الاستدعاء أو بهذه الجيولوجية النصية كل

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

عناصر البيئة العربية الأصيلة بظواهرها الطبيعية والاجتماعية والتراثية»[57].

ولكن الشاعر (الزهراني) يعيد، (قاصداً) حركة المطي في الأباطح، حيث يحول وماله إلى ماء عذب، أي إلى رمزية الحياة والخصب والعطاء والوجود، كانت البيد كل وجود العربي، يكثر فيها ارتحاله، ولهذا تتحرك القوافل مزدحمة من المكان الجميل، مكان الحياة، مكان العروبة وصفاتها، لقد عمد الشاعر إلى صورة التشبيه، تشبيه بالنهر ليعيد لنا تراثاً بلاغياً هو علامة على الفطنة والذكاء والشرف، وأقصد بذلك التشبيه، والذي اعتبره ابن وهب علامة الشرف والرفعة[58].

والتشبيه، كما يقول سعيد السريحي، هو في جوهره قدرة على المزاوجة بين لونين شعريين أو أكثر يوغل الشاعر بواسطتها إلى ما وراء الظواهر الحسية الملموسة للأشياء، كيما يصل إلى حقيقة الشي كما يتحدد من خلال النظرة الشعرية الخاصة إليه»[59].

فالشاعر في هذه المقاطع الشعرية يبدأ بالتشبيه حيث يوغل إلى معان أخرى تتصل بأصول الفروسية فيما بعد، الشاعر - هنا - يوغل بالتشبيه إلى جماليات المكان والفضاء الفسيح، إنه - كما يقول

باشلار -: «يحلل اللامتناهي في الكبر داخلنا»[60]، لينتج الدلالات الكثيفة من ارتباط المكان بدينامية النشاط الإنشائي.

إن الشاعر مع استخدام (لفظ) (البيد) في سياق تشكيلي (مع مراعاة ما تحمله لفظة تشكيل من دلالات فنية) يثير فيها الخيال والحياة والوجود، الطمأنينة والراحة، ولهذا أوغل الشاعر في المشبه به في شكل ترشيحي مقصودة، نضع للنهر جمال المقلتين بالكحل، وبهذا يضيف ميزة عربية لجمال العيون بالكحل، وهي سمة يستمد منها أصل البادية:

البيد نهر رمز الحياة في الصحراء وفي كل مكان

تسيل رقاب المطي على ركبتيه

المشبه ← له عينان مكحلتان، عليها القوافي وغصن البشام

ويكرر لفظ (البيد) في تنامي حركي ليحدث (التحاماً) كما يقول (دبوجراند) بين عناصر النص العقلية والشكلية، حيث نرى امتداد بين الصورة الشكلية الجميلة وبين دينامية الصورة الثانية القائلة[61]:

كانت البيد تهتز من حفقة العيس لما يبوح الحداة....

من السيف يجني رقاب الطغاة....

من النقع مثل السحابة تحت السنابل.....

تصون الممالك.....

يرتبط المكان (البيد) - هنا - بحركة فعلية، فنرى الاعتماد على الفعل المضارع فنرى قوله (تهتز) مع البيد حيث ينحت الشاعر صورة استعارية تدل على التجاوب والتفاعل بين المكان، وبين الإنسان.

وتمتد الصورة الاستعارية للمكان وذلك بحركة الاهتزاز المستمرة من أحداث الماضي الذي يحمل معه الملامح العربية، حيث نرى المكان متحركاً مهتزاً عند سماعه للحداء، كما تهتز البيد كذلك لما تشاهده من بطولات

في هذا المكان، ولما تراه من إثارة النقع لحماية الممالك والناس. فالبيد - هنا - شاهدة التاريخ، وهي الإنسان والحياة مع الإنسان.

ثم يأتي التحول الدلالي والمنطلق مما يحدث على البيد، والمنطلق من أحداث على المكان، على (البيد) فبعد أن كانت البيد إنساناً حياة أصبحت ميتاً جسداً، ولهذا يقول الزهراني عن هذه التحولات[62]:

كان يا ما كان يا ابن قتيبة

وطوى البيد كف الزمان

فلا الوجه وجه المليحة

ولا العاشقون هم العاشقون

فالبيد - هنا - مكان شاهد على طبيعة التحول، وذلك فعل البشر أنفسهم، إنه مكان يتشكل بملامح القيم والبشر والحياة، وجماله انعكاس لجمال الحياة البشرية وأصحابها من صفات.

فتغير (البيد) تغير في البشر، وهي لذلك مرآة تعكس ما يعرض عليها، لقد تحول الرمز الماضي للبيد، بفعل الزمن، إلى آنية حاضرة، فلم تعد مرآة صادقة للبطولات، كأن المتنبي لم يطف في رباها...

ويتكرر فعل الحركة مع المكان، فيشير الشاعر (الزهراني) إلى أن[63]:

الشعر ، ما عاد فيما يقول - يهتز الوريد.

لقد استطاع الشاعر أن يشكل من التكرار المكاني تبئيراً فنياً، ينطلق منه مكثفاً ومسلطاً الرؤية، ومسلط الضوء من خلال هذا التبئير نفسه[64]، ولهذا فالشاعر يرى برؤيته قوة البيد على الصمود وقدرتها على الاحتفاظ بالذات، فتأتي القوة في قوله[65]:

يقولون مات الوريدْ....

يقولون: مات النشيدْ...

أقول لهم: لن يموت النشيدْ...

أقول لهم: لن يموت الوريدْ....

أقول لهم: هذه البيد معجونة من جديدْ....

هذه البيد قلب... وللقلب ألفا وريد....

إنها رؤية التحول مرة أخرى، رؤية الميلاد والتي تردنا - هنا - مرة أخرى إلى الصورة الأولية للبيد عند الشاعر: صورة النهر والماء والحياة، والميلاد، بل والتجدد، لقد مهد الشاعر لطبيعة المكان وقوته، وكرر صورته بعد ذلك، ثم جاء بالأمر المتوقع وهو رسوخ هذه البيد أمام عوامل التعرية نفسها، فما نالته منها كان سطحياً.

البيد نهر عطاء آخر

ميلاد جديد

هذه البيد معجونة من جديد

وعلى مستوى الشكل نرى الشاعر يعود إلى شطر البيت ليربط من جديد الماضي التراثي بالمكان بالبيد في رؤية، أو في ثنائية خاصة فيعود إلى طبيعة القافية الأصلية

حيث تعود الحياة للبيد مرة أخرى عن طريق صورة أخرى ، صورة استعارية لتنضم بدلالات إلى الصورة التشبيهية راسماً بذلك قُطْبَتي الصورة البلاغية التشبيه (كانت البيد نهراً - والاستعارة يا هذه البيد)

ما كلُّ ثغرٌ، ولا ذابت أناشيد وأنت موالها، يا هذه البيدُ

لتلتحم الاستعارة بالتشبيه، ومن هنا تتحقق خاصية السبك مع خاصية التلاحم لتحقق قصدية الشاعر، كما يقول (دويوجراند).

كانت البيد نهراً + يا هذه البيد

الزمن الحياة الاستعارة وأبعادها من حيث إعادة

الماضي الحياة التصميم - الوجود

إن الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة هو تحقيق للشرف والفطنة، وتحقيق للوجود وسحب معالم الحياة عليه، لقد حطم الشاعر حدود الأشياء وحقق ثنائية الحياة بينه وبين البيد فالاستعارة تقوم بتحطيم حدود الأشياء وخلط عناصرها ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح علماً لا يقوم إلا في الشعر[66].

واستخدام الاستعارة مع تشخيص البيد أمل جديد وإعادة للنشاط البشري، وذلك عن طريق النداء المعتمد على ما يستخدم للبعيد (يا)، هذه البيد.

ومن البيد بأبعاده المكانية ينتقل (صالح الزهراني) إلى الغربة وملابساتها المكانية والحياتية، يستمر صالح الزهراني في قصيدته المعنونة باسم «مقاطع من مسيرة أبناء يعقوب» يربط الشاعر بين الأب بخبرته الكبيرة وبين المكان، بين القرية التي اكتسب منها خبراته المتعددة، بفعل النشاط الزراعي والكينونة الإنسانية بنشاطها، وبفعل الحصاد والزرع، يقول[67]:

كان أبي محرباً....

تعلم الأفكار والأشعار من مواسم الرمان والحبوب...

في قرية ناعسة الأهداب في الجنوب...

هنا نرى ارتباط (التجربة) والخبرة المكتسبة من عنصري الزمان والمكان فالمكان القرية التي مدت بظلالها ونشاط الأب بالخبرة خبرة المكان متصلة بطبيعته وتاريخه، ونشاط من فيه، والزمان عمر الأب وذكر مواسم الرمان والحبوب، وما لهذه المواسم من تأثير على تكون ملامح الشخصيات ويركز الشاعر على ذكر الرمان والحبوب لما لها من مكانة في تكوين دخل الفرد، وما لها من مكانة أيضاً لذكرهما في القرآن الكريم، كما يعتبر الرمان رمزاً لمزارع الجنوب، بجانب الحبوب المعبرة عن طبيعة المكان واتساع المسافات الخضراء فيه.

والحب والرمان لهما - أيضاً - مكانتهما المميزة ليس في قرية الشاعر وحدها ولكن في العالم العربي كله، فينتقل الرمز من القرية الدالة على الخصب والعطاء إلى العالم العربي من الماء إلى الماء.

ويأتي وصف القرية وتحديد مكانها وذلك في قوله «في قرية ناعسة الأهداب في الجنوب، إنها قرية في الجنوب، حيث الارتفاع إلى جبال السروات، وإلى نشاط أهلها في الأرض في صبر وأناة، ثم الخبرة المتولدة من طبيعة العمل وطبيعة العطاء. فهذه القرية الناعسة هي - ذاتها - القرية المنتجة للرمان والحبوب وتصبح القرية وهابة معطاءة حيث تشبه القرية التي يتحدث عنها «محمد عفيفي مطر» والذي يقول:

(فقد تفتح الأرض قفل صناديقها المغلقة)[68].

وفي قرية الشاعر الزهراني ترى الأرض المعطاءة، الحافلة بالكنوز، ولكن الشاعر يرتكز على الثنائية الضدية التي تحرك القصائد لديه، فبرغم وصفها (القرية) الجميل الناعس إلا أننا نرى الإشارة إلى جزء من القرية، فهو ينتظر من هذه الصناديق **(العناصر الأرضية الوهابة)**[69]

إلى البيت بل الإشارة إلى الغرفة الواحدة التي يجتمعون فيها ويطردهم الأب حين الخلاف، يقول[70]:

كان أبي يضمنا بقلبه ويستر العيوب

كان - وكنا - إخوة يأكلنا الخلاف

يضربنا، يطردنا من غرفة واحدة

فلا نتوب

لقد جمع الشاعر بين ملامح المكان (الغرفة داخل البيت، داخل القرية) وبين صفات الأب من الحزم والشدة والحب واللين، ولقد ركز الشاعر على طبيعة الحياة والخلاف، حتى بين الأخوة، وهنا نرى التضمين القرآني لصفات أبناء يعقوب وخلافهم على حب يوسف وأخيه والتصرف معه (يوسف).

وفي هذا القول يركز الشاعر طبيعة الصراع (الرمزي) في المكان الواحد الصغير فبرغم وحدة المكان الذي يجب أن يعطي الألفة والمودة نرى الخلاف وطرد الأب للأبناء، فالبيت والغرفة - هنا - كيان هندسي خاص كما يقول باشلار[71].

ولكن هذا الكيان الهندسي يتحول في الشعر إلى دلالات ليصبح نظاماً خاصاً من العلاقات، من الوجود وارتباط الإنسان - بالوجود - فالمكان «لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلامات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة، بقدر ما يستمد من التجريد الذهني»[72].

فالغرفة - هنا - تعد نظاماً خاصاً من العلاقات بين الأخوة وبين الأبناء، وبين الأبناء بعضهم البعض فهذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر أراد تكثيف البعد الرمزي الخاص للأب داخل المكان، فالغرفة

الواحدة تكثيف واختصار للمكان نفسه، حيث يؤكد الشاعر قوة الاتصال، والحياة الواحدة والمساحة الواحدة كذلك، فبرغم ذلك يأتي الخلاف والتشتت فكان الطرد من المكان الصغير، وكان التفرق رغبة في التوحد وعودة الترابط لأنها حكمة نراها من الأب الذي تعلمها - بدوره - من المكان نفسه.

وفي هذه القرية الناعسة الجميلة بما فيها من مواردها المعطاءة تشكل رؤية مضادة يقصدها الشاعر انتظاماً لحركة السبك الكلي لأعماله



حيث تعمل الحركة الضدية، فهذا الأب الطيب الحكيم الشاعر، يقابله بالضد.

عم نفعي يسلب خيرات القرية لا يظهر إلا حين الحصاد ، يقول الشاعر[73]:

وكان عمي جائراً، يسير بالمقلوبْ

في موسم - الحصاد يحمل الأملْ

ويحمل الريحان والعسلْ

فتبدأ الأحزانْ

يبتاعها ولا يؤوبْ

إن الشاعر يشير بهذا القول إلى الشخص الآخر(عمي)، حيث الإضافة الدالة على طبيعة الصلة بين الشاعر وبين أهله الأقربين، فهو عمه (وبالطبع تحمل هذه الكلمة في سياقها دلالات أخرى، حيث تخرج من حيز المكان الصغير إلى فضاء العالم الكبير الذي يتحرك فيه الشاعر مسافراً، إننا أمام كلمة (عمي) في مقابل كلمة (أبي) حيث الإضافة إلى الياء، كذلك والإشارة إلى طبيعة العلاقة الذاتية للشاعر بين الأب وبين العم.

إننا أمام طبيعة الانتساب الريفي إلى المكان وإلى الأهل وأهل المكان إلى طبيعة التقاليد العريقة مع وجود الأرض نفسها.

ولكن العم يسير في عكس الاتجاه، كان عمي جائراً يسير بالمقبول، إنها جملة تكثيفية انطلقت من خاصية النشاط والعلاقات والمكان.

إننا نرى في حركة العم في المكان (السير العكسي الدال) اتصالاً

خاصية السرد وتكرار الفعل (كان	توليد دلالات عكسية للأب + الخوف - الظلم المعاناة في القرية	السير عكس الاتجاه وما لهذا السير من دلالات المخالفة - العناد - الأنانية - التهديد

(كان ← خاصية السرد وتكرار الفعل (كان — عمي جائراً ← توليد دلالات عكسية للأب + الخوف - الظلم المعاناة في القرية — يسير بالمقلوب ← السير عكس الاتجاه وما لهذا السير من دلالات المخالفة - العناد - الأنانية - التهديد)

بصفاته : صفات الجور والاعتداء، وحب الذات، إنه لا يظهر في المكان إلا حيث المنفعة فهو ينفصل نفسياً عنه ليكون له غربة وعزلة، وهنا نرى الصراع بين الشخصية الخيرة والشخصية الشريرة في حيز المكان ونتاج ذلك وتأثيره على الحياة والحصاد، وهذا أمر دال على طبيعة الاستدعاء،

لحكايات الخير والشر في التراث الفرعوني.

إن الشاعر في هذه القصيدة نراه يعتمد على خاصية النمو والحركة في ربط مكوناتها، حيث نرى حركية السبك، والالتحام، والقصدية، كما نرى تنامي أعضاء القصيدة في حركة (فسيولوجية بيولوجية) ابتداء من الكلمات وحركاتها بين السبك وبين النمو البيولوجي المشار إليه في القسم الأول، فهذا القسم الثالث من القصيدة هو ارتباط للقسمين السابقين إنه يحقق قصدية الشاعر في تجسيد الرؤية المعاكسة الدالة على طبيعة الصراع.

إننا أمام حركة درامية عضوية لمكونات هذه القصيدة، ديناميات المكان. في هذا المقطع نرى تداخلاً آخر لأبناء يعقوب وصراعهم، نرى الأب والعم، والصراع، وهنا يسقط العنوان بدلالاته الثرية على عضوية القصيدة بمكوناتها «فالعنوان في هذا النص حركة بلاغية تفتح القنوات القرائية العلامية للنص»[74].

ويضغط صالح الزهراني في هذا المقطع الثالث أو في هذا الجزء الثاني مع الجزأين السابقين، يضغط على تحديد الزمن: موسم الحصاد، حيث الأخذ والحصاد والثمار، والمكان يخلو من العم طيلة الزمن إلا في هذا الوقت، حيث المنفعة فقط.

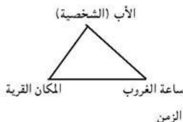
إن الأب يمثل الحضور الكلي، أما العم فلا يمثل هذا الحضور، وبهذا ينمو النص في ضرورة «فسيولوجية» لمكوناته اللغوية محققاً قصدية الشاعر من شرح الثنائية الضدية، يقول في المقطع الرابع[75]:

وساعة الغروب

أرى أبي محوقلاً ودامعاً

وما أمر دمعة المغلوب

يعود ويمتد الارتباط المكاني بين الشخصية وبين المكان ، فيصنع الشاعر بذلك درامية مكانية سردية بين الشخصية وبين المكان نفسه ، بل وبين الزمن .



الزمن

ومع الزمن (الغروب) يبدو المكان (القرية)، ويبدو الأب والبث الإيماني في ذاك الزمن الغارب فنرى الأب محوقلاً ناظراً إلى السماء، كما نرى الإشارة الرمزية إلى طبيعة الغروب والنهاية والشعور بذهاب شيء وبذلك تتزاوج الحركة في ذهن الأب، حركة غروب الشمس وذهاب ضوئها وقوتها وذهاب العم وغروب المحصول على يديه لأنه سوف يسير في الطريق الآخر، ولكن مع الغروب نرى التحول نرى الإشارة.

إلى المكان (القرية) وإلى الزمان (ذهاب الشمس) فيأتي فعل الانتباه يقول[76]:

قلت له : أبي...

وكان متعباً من يا ولدي.....

أما سمعت عن عرقوب....

يا ولدي.....

عمك برقه خلوبْ....

انتبهوا يا ولدي.....

لعلها الذنوب......

كانت الرؤية التحولية الممهدة (انتبهوا يا ولدي.. لعلها الذنوب) ولكن الشاعر، في حركة متصلة لبناء النص النامي بكل أعضائه التكوينية حيث يتحرك هذا النص إلى النهاية، فنرى التكثيف الرمزي، والانتقال من الصمت إلى القول، وذلك بفعل الارتباط بالمكان والزمان ... فتأتي وصية يعقوب والتي نرى فيها التأثر بالقرآن الكريم، من جهتي التوحد، ثم الإحاطة بالابن لحمايته (الابن الثاني بنيامين بعد ذهاب يوسف، وذلك في قوله تعالى: **﴿قال لن أرسله معكم حتى تأتون موثقاً من الله لتأتنّني به إلا أن يحاط بكم، فلما آتوه موثقهم قال الله على ما نقول وكيل﴾**[77].

فالشاعر يلجأ إلى جملة التحول التي تراها تتحرك بدلالاتها المتجددة، في أعمال الشعر إنه يرتكز على الثنائية التحولية ليعقد لنا موازناته التي تقوم على طبيعة الصراع يقول[78]:

ودارت الأيام وانطوى أبي...

فقلت يا يعقوب...

قال أبي مودعاً....

اجتمعوا...

كونوا يداً واحدة...

ولتجعلوا...

رماحكم واحدة...

قلوبكم واحدة...

ستلتوي الدروب...

وتكثر الخطوب...

ففي هذا المقطع نرى التواصل التكويني لتحقيق (العضوية) عند الشاعر، تحقيق رؤيته عن علاقة الأب بالقرية من خلال النمو البيولوجي الواضح للنص، والذي اهتم به الشاعر، إنها نهاية القصيدة التي جاءت نتاجاً لتلاحم عناصر (دويوجراند) السبك، والالتحام، القصدية، والقبول.

لقد ارتبط الأب بالمكان وارتبطت حكمته بالمكان كذلك، الأمر الذي يكشف دلالات التصوير الجغرافي لهذه الحدود المكونة لشخصية القرية شخصية المكان، إن الأب يحدث بما سوف يكون في قوله: «ستلتوي الدروب» ومن ثم ستكثر الخطوب، وها هي النصيحة بالتوحد لمواجهة الخطر الموجود مواجهة العم في المكان والزمان، وتنتهي القصيدة برؤية بلاغية نراها تتحقق في كثير من أعمال الشاعر ونقصد رد العجز على الصدر، يقول[79]:

وجاء عمي ساعة الحصاد، يطلب الغلال...

قلنا له محال....

إنها جملة التحول التي جاءت بعد حركة سرد فنية استخدمها الشاعر مع تكثيف عناصر الزمان والمكان. فنرى الإشارة إلى فاتحة القصيدة ، حيث التنوية إلى الجهد المرتبط بالمكان والخيرة والحصاد، ثم الحركة العكسية للعم والضياع وهنا تتحقق الوحدة مع طلب الأب والأبناء، الأمر الذي يتوازى مع ما أشار إليه القرآن الكريم في سورة يوسف عندما اجتمعوا جميعاً عند يوسف ورفع أبويه على العرش، لترتد القصة في القرآن الكريم إلى البداية، بداية الرؤية ليوسف قائلاً: **﴿يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقاً﴾**.

إن الشاعر في هذه القصيدة يصور مقامات القرية وحياتها

الاقتصادية، يرسم ارتباط الأشخاص بمكانهم، وقوة هذا الارتباط، إنه يحب قريته، يعيش مع المكان وجداناً ووجوداً. إنه في هذا الحيز يضعنا أمام الموازنة بين طبيعة القرية وطبيعة المدينة والارتباط بالقرية واكتساب الحياة وأسبابها ، وهذا أمر نراه في الشعر العربي المعاصر بصفة أساسية فالشاعر/ بندر عبدالحميد. يرسم - أيضاً - صورة موازنة بين المدينة وبين القرية، حيث يقول: عندما كان يودع جده من المدينة إلى القرية[80].

اشتريت له ألعاباً وأدوية....

وكتاباً ملوناً....

ثم أرسلته في سيارة كبيرة...

إلى القرية....

لم أستطع أن أبكي...

لأن جدي كان يبتسم...

عبر زجاج النافذة....

وهو يلوّح لي بيده...

التي تشبه المعول...

إننا نرى حضور القرية في صورة الجد وفرحه وهو ذاهب إلى قريته، وهو يلوح بيده التي تشبه معول الفلاح، فالجد لا يريد الجلوس في المدينة لا يأتيها إلا لزيارة الحفيد، ثم يعود شوقاً إلى المكان والوجود ، فالقرية هي الآمال كما نراها في قرية الشاعر (صالح الزهراني).

الذات ومرتفعات المكان:

وفي قصيدة الشاعر (صالح الزهراني) فواصل... للصبح الجنوبي،

يصنع الشاعر ميلاداً جديداً له، حيث امتزجت ذات الشاعر نفسها مع الجبال وذراها - إننا نرى نداء المكان والتشخيص مستخدماً الحرف الدال على الثنائية المتواصلة بين الشاعر وبين المكان ، يقول الشاعر[81]:

يا جبال السراة... غيرك يُنسى لست ممن يموت حباً وينسى

بين جفنيك تستريح حروفي تتجلى أحلى، وأعمق جَرْسا

فاعصري الغيم في فمي واغرسيني في بلاد طابت تراباً وغرسا

علميني صفو الهوى واشرحي لي يا قلاع الجنوب في الحب درسا

الشاعر يعمد إلى سبك خاص، من حيث استخدام الجمل المعبرة عن قصديته قصدية التلاحم بين المكان وبينه حتى يولد من جديد شاعراً، حيث تتلاحق صور الالتحام الذاتي والمكان... ويستمر هذا الالتحام حتى الإذابة حباً بين القيم وبين الشاعر، حيث يعيد القيم وجود الشاعر (المبدع) من جديد لأنه يريح حروفه بين جفنيها.

وأن الجملة المكونة للأعضاء البيولوجية للنص من تنامي وتلاحق مع بعضها.... فترى تلاحق الأفعال الطالبة:

اعصري الغيم في فمي.... اغرسيني

علميني صفو الهوى....

اشرحي لي، ياقلاع الجنوب...

هذه الأفعال الطالبة الدالة على رغبة الإعادة والتجدد الإبداعي تصنع التحاماً خاصاً تؤثر على طبيعة القبول (التلقي) من جهة الدلالات التي يريدها الشاعر.

والمكان - هنا أيضاً - قوة الإبداع الصافي عند الشاعر، إنه يشير إلى كيفية التحول والميلاد الجديد، ميلاد الحرف الناعس في أجفان الجبال،

إنها ميلاد اللغة الشعرية من جديد، فللمكان أثره الكبير في الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع، حيث يصبح للمكان خلقة أخرى في النص[82].

إن الشاعر هنا يذكرنا عندما يعود إلى مكانه وجوده وكيانه، يذكرنا ببدر شاكر السياب عندما يعود إلى جيكور في قوله[83]:

على جواد الحلم الأشهب...

وتحت شمس المشرق الأخضر...

في صيف جيكور السخي الثري....

أسريتُ أطوي دربي النائي...

أبحث عن آفاق، عن كوكب...

عن مولد للروح تحت السماء...

عن منبع يروي لهيب الظماء....

على منزل للسائح المتعب ...

فالسياب يبحث عن ماء يروي ظمأه ليعود من جديد، حيث العطش الدال على الحاجة للماء (للوجود مرة أخرى)، وصالح الزهراني، يريد أن تعصر الجبال، حيث الميلاد الأول هناك، يريد لهذا المكان أن تعصر في فمه الماء، فكلاهما يشعر بالظمأ، وكلاهما يعود للمكان، مكان الميلاد، يريد الحياة من جديد.

إن المكان عند الزهراني - هنا في جبال السراة - يحمل كل أسباب الحياة والراحة حيث يريد صفو الهوى، في مقابل ما يراه من كدر الحياة، وبدر شاكر السياب. يبحث عن مولد للروح، مولد جديد في مكان الميلاد، ميلاده هو، يريده مولداً جديداً كأنه طفل يمتلأ بالروح.

إن جيكور جميلة الجميلات، وجبال السراة جميلة الجميلات، عند كل من السياب والزهراني، ولهذا فإن السياب يستمر في وصف جيكور بالجمال في قوله[84]:

وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخيل فيها .. ..

بشمس حزينة...

يمد الكرى لي طريقاً إليها...

من القلب يمتد عبر الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينة..

ويشترك الزهراني مع الشاعر السياب (خوان رامون) صاحب الأصل العربي، والمحب لجذوره، لبلاده في الجنوب، كلاهما يشترك في الظمأ والحاجة إلى الماء كلاهما يمزج بين الطبيعة وبين ذاته يقول خوان رامون[85]:

يسكب القمر في أعماق لُبي....

ماء رقراقاً....

بئراً دافئة....

في أعماقي الطيبة....

تصعد....

ثم تسري في أرجاء المروج....

وللجميع....

مياهها الساطعة....

ماء به نجم وزهر....

يجلب العطاش إليه....

بأضواء سحرية....

حيث ملكوت السماء...

يفيض حباً....

إن الشاعر (خوان) يحتاج - هنا - إلى الماء الذي يسكنه القمر، أي الماء الذي سيأتي من عل من السماء، كما يأتي الماء للشاعر صالح الزهراني من الغيوم من الارتفاع أيضاً، حيث نرى الاشتراك بين الشاعرين في الحديث عن مورد الماء، وما لهذا المورد من دلالات ثرية، حيث الحياة والميلاد من عل، ميلاد جديد بارتقاء آخر، بعودة إبداعية عالية.

إن الماء عند (خوان رامون) يتحول إلى بئر دافئة، في أعماقه، ووجود الماء بئراً في أعماق الشاعر تعبير رمزي خالص للتجدد والعطاء، من البئر الدافئة، من حرارة الإبداع الثرة المعطاءة.

وكما تتحول ذات الشاعر عند (رامون) إلى بئر ليشرب منه الآخرون، فالشاعر صالح الزهراني يتحول كذلك إلى ماء للأبيات وإرواء الظمأ، حيث يقول في هذه القصيدة[86]:

كان كفي لكل جدب غماماً كان صدري لباعة الحب تُرسا

كنتُ ماءً وخيمة وصباحاً كنت للمظلمين أشرق شَمْسا

فالشاعر يتحول جزءاً ثرياً من حقيقة المكان، جزءاً يدل على الحياة والوجود.

وبعد إن هذه السطور شطر من بيت في قصيدة المكان عند صالح سعيد الزاهراني حيث تظل القصيدة في مرحلة التكوين والإبداع.

المراجع

1) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، الكويت، 1992م، ص 13.

2) مازن الوعر، حول الأسس البيولوجية للطاقة اللغوية ،ترجمة وتقديم: مازن الوعر، الثقافة الأجنبية، دمشق، سوريا، 1985م ، ص 18.

3) N Fray the A natomuy of criticism London, 1979, p17.

4) Lesch, Style in Ficfion, New York, 1988, p 21.

5) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف فيمنه، دار عويدان، بيروت، 1987م، ص 11.

6) G , Sampson , The Forus of Language, London, 1975 . p 3.

7) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986م ص 45.

8) جان بياجيه، نفسه، ص 19.

9) أحمد شوقي عمار، أساسيات الفيزياء، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1988م، ص 17.

10) فاطمة بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993م، ص 103.

11) مقدمة لكتاب (تحليل النص الشعري) بنية القصيدة ليوري لوتمان، دار المعارف، 1995م، القاهرة، ترجمة: محمد فتوح، ص 5.

12) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم : أبي بكر باقادر وأحمد عبدالرحيم، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1979م، ص 10.

13) بروب نفسه، ص 48.

14) نفسه ص 48.

15) وهذه الدراسة هي بعنوان الرؤى المقدمة لكمال أبي ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

16) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب 1997م، ص 13.

17) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة النادي الأدبي، ط 1985م.

18) عبدالله الغذامي، تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، بيروت، دار الطليعة ، ط 1، 1987م.

19) لصاحب هذه البحث دراسات حول المكان في الرواية وهي:

أ) المكان في زقاق المدق، 1990م.

ب) خاصية المكان عند يحيى الطاهر عبدالله، بحث ألقي في مؤتمر الرواية العالمي بجامعة القاهرة، 1992م، ولعبدالله باقازي، دراسة ضافية عن المكان في الشعر العربي في.

20) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1423هـ.

21) انظر: Oxford Dictionary . p 280.

22) صالح سعيد الزهراني «المصباح والصولجان»، دراسة في نقد الأكاديميين السعوديين (الحامد و الغذامي) جامعة أم القرى، 1424هـ ، ص 7.

23) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يؤئيل يوسف عزيز، دار المأمون للطباعة، بغداد، 1978م، ص 17.

24) انظر شوقي الزهرة، في المفهوم البلاغي عند الجاحظ قراءة إبداعية جديدة، المركز العلمي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة ، 2002م ، ص 4.

25) روبرت دوبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص 101.

26) روبوجراند، نفسه ، ص 103.

27) نفسه، ص 104.

28) وليم راي: المرجع السابق، ص 17.

29) دوبوجراند، نفسه، ص 104.

30) نفسه، ص 104.

31) دوبوجراند، نفسه، ص 104.

32) انظر: أحمد شوقي عمارة، علم وظائف الأعضاء، مكتبة الفيصلية، وانظر: كذلك: عايش محمود، مدخل إلى البيولوجيا، عمان، الأردن، 1987م.

33) Milad Bishay. Medical, Pharmacculigal , Dictionary, Cairo, 2000 p367.

34) وهو مصطلح تراه مكرراً بشكل مقصود في دراسة كمال أبي ديب، الرؤى المقنعة.

35) هذا مصطلح مكاني نحته معجب العدواني، وذلك باعتبار العنوان أول ما يدخل به القارئ إلى النص.

36) انظر: شوقي الزهرة، جذور الأسلوبية، من الزوايا إلى الدوائر (دراسة لدوائر ليوسبيتزر الفيلولوجة) مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص 35.

37) عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية ع 72، 1992م، ص 48.

38) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، نادي الباحة الأدبي، 1998م، ص 9.

39) صالح الزهراني نفسه، ص 9.

40) نفسه، ص 9.

41) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار البيضون الثقافية، بغداد، 1986م، ص 165-166.

42) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 10.

43) نفسه، ص 10-11.

44) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 7.

45) تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 12.

46) نفسه، ص 13.

47) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 17.

48) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000م، الطبعة الخامسة، ص 192.

49) صالح الزهراني ، تراتيل حارس الكلأ المباح ، ص 17.

50) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 31.

51) أبو الفتح عثمان بن جني الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ج 2، ص 128.

52) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح.

53) صالح الزهراني، ستذكرون ما أقول لكم، نادي جازان الأدبي، 1999، ص 10.

54) باشلار، جماليات المكان، ص 25.

55) الزهراني، نفسه، ص 11.

56) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرواة نادي القصيم الأدبي، 1419هـ، ص 31.

57) انظر محمد صالح الشنطي، في موسوعته البحرية الشعرية الحديثة، في المملكة العربية السعودية، نادي حائل الأدبي، 2003م، المجلد الأو ، ص 240. حيث يشير إلى هذا الالتقاء بين الشاعر وبين ابن قتيبة.

58) انظر ابن وهب البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، دار نهضة مصر القاهرة، ص 112.

59) سعيد السريحي حركة اللغة الشعرية النادي، الأدبي الثقافي، جدة، 1999م، ص166.

60) باشلار، جماليات المكان، ص 171.

61) صالح الزهراني، فصول من مسيرة الرجال، ص 31.

62) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 32.

63) نفسه، ص 33.

64) التبئير، مصطلح فيزيائي دخل درس النقد الأدبي، حيث يشير إلى تجميع الرؤى في ضوء واحد، في بؤرة واحدة مكثفة.

65) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرماد، ص 33.

66) سعيد السريحي مرجع سابق، ص 219.

67) صالح الزهراني، فصول من سيرة الريال، ص 73.

68) محمد عفيفي مطر، ديوان كتاب الأرض والدم، القاهرة ن الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م، ص 16.

69) محمد عفيفي مطر، نفسه، ص 16.

70) صالح الزهراني، فصول من مسيرة الرمال، ص 73.

71) باشلار، جماليات المكان، ص 68.

72) اعتدل عثمان وحاتم الصكر الشعر ومتغيرات الرحلة، بغداد الشئون الثقافية العامة، 1986م، ص 51.

73) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 74.

74) Richard Coe Form Substance on advanced Rhetoric, New York, 1988, p137.

75) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 74.

76) نفسه، ص 74.

77) سورة يوسف آية 69.

78) صالح الزهراني، فصول في سيرة الرماد، ص 74-75.

79) نفسه، ص 75.

80) بندر عبدالحميد، نفادات الأصابع والعيون، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1981م، ص 49-50.

81) صالح الزهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ديوان تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 119.

82) انظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة من المؤلفين، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 618.

83) بدر شاكر السياب العودة لجيكور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م، المجلد الأول، ص 422.

84) بدر شاكر، السياب، نفسه ، ص 416.

85) فؤاد العكيازي، قراءات في الشعر العالمي، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1974م، ص 65.

86) صالح الزهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ص 120.

* * *

منذ بداية التاريخ الإنساني شكل الماء عنصراً جوهرياً يستمد منه الإلهام الشعري، فهو رمز لبدء الحياة، تنبثق منه وتتحرك بسريانه فيها، وتتولد عنه معان وإيحاءات متنوعة ولا نهائية.

ترصد هذه الدراسة الرمز المائي المركزي عند إبراهيم عمر الصعابي، شاعر جازان المعروف، فالأمر الذي لا يخطئه قارئ لشعر الصعابي هو التصاقه بالماء الذي تشرّب به شعره فسرى في قصائده لفظاً وصوراً. وللصعابي دواوين أربعة كلها موسومة بعنواين مائية بدءاً من **حبيبتي والبحر** (1405)، **وزورق في القلب** (1406)، **ثم وقفات على الماء** (1412)، وانتهاءً بـ **من شظايا الماء** (1422). واستمرار الرمز على مستوى الدواوين الأربعة لا يقف عند حدود العناوين الخارجية، بل يمتد إلى عناوين القصائد داخل الدواوين، مثل: «هدية البحر»، «بين البحر والقاع»، «البحر بقايا عذاب»، «عزف للشاطئ الغريق»، «رسالة إلى صديقي البحر»، «أخاف على حبيبتي من البحر»، «وأخيراً يضيء البحر» و«تموجات في ظل الرحيل». وعلى المستوى التلفظي ترددت مفردة الماء في الدواوين (20 مرة)، ولكن المدهش أن هذه المفردة تحيل إلى معجم واسع من قرائن الماء:

1 - يتساوى اللفظ الأصل «الماء» ترادفاً مع غيره من الفضاءات المائية، مثل البحر (80 مرة)، والموج (27 مرة)، والمطر(15 مرة)، ثم الغدير والنهر واليم والنبع.

2 - ويتساوى تواصلاً مع مفردات تتمثل أحوال الماء، مثل: عباب/ لجّة/ خضم/ رذاذ/ ندى/ زبد/ منهل وجرعة.

3 - ويتساوى مع كلمات تتصل بالماء تعالقاً مثل: كأس/ سفن/ فلك/

مركب/ زورق/ مجداف/ شراع، صواري.

4 - ويتصل الماء بمجموعة من الكلمات تجاوراً مثل: شاطئ (45 مرة)، بر/ ساحل/ جزر/ مواني/ مرفأ/ مرسى/ منار/ سحاب/ ضباب/ وغيم/ أصداف.

5 - كما يتصل بعناصر الطبيعة الأولية تقاطعاً، وهي النار والريح والتراب.

6 - ثم يتلاقى الماء تعارضاً مع ألفاظ تعبر عن ندرته أو انعدامه فنجد الدواوين مشحونة بمفردات من مثل عطش/ ظمأ/ نضب/ جفاف/ جدب وقفر وما يقابلها من طين/ طمى/ وحل/ غبار/ رمل وصخر.

7 - وبعد ذلك تطالعنا مجموعة هائلة من الأفعال التي تستقي فعليتها من الماء، مثل: أسن/ انساب/ صب/ سكب/ شرب/ سقا/ احتسى/ نهل/ رشف/ روى/ ذاب/ فاض/ تدفق/ مخر/ غرق وغسل.

هذا الحضور المكثف من الإشارات إلى الماء بصوره المتنوعة في دواوين الصعابي يشكل ظاهرة فنية وموضوعية ملفتة للنظر، ويدفع إلى الوقوف عند مفردة الماء كوحدة دلالية تمثل أهمية قصوى في تكوين نصوصه الشعرية عبر نتاجاته المتوالية. وتظهر كلمة ماء ومرادفاتها في القصائد بشكل واضح يعيّن ماهيتها، لكن الكشف عن السياق التركيبي الذي يربط بين الوحدات المائية والموازيات الرمزية لها يعطي هذه النصوص قيمة فنية تميزها. وبتفحصنا بعض الأمثلة يتضح لنا هذا التواشج النصي العجيب بين المفردات الدالة على الماء. حين يقول الشاعر: «لا تسقني.. **فالكأس** في سفر متواصل **والماء** قد أسنا» (زورق 78)، فهو يحدد اتصال الماء بالكأس مما يحول الكأس تلقائياً إلى مرادفة ملازمة للماء، تشير إليه

حتى في غيابه، وبذلك يصبح البحر مساوياً للماء بكونه مسكوباً في كأس في قول الشاعر: «يا ليته ينسى بحور الشعر ويذكر **بحري المسكوب في كأس الهوى**» (شظايا 45).

ويصبح الدمع أيضاً من مرادفات الماء ليس فقط لإرتباطه بالكأس كوعاء يحتويه، بل لكونه يسقى وينهل ويشرب مثل الماء ويسكب مثلما سُكب البحر سابقاً: «أسقيتني الحب انكساراً قاتلاً حتى **نهلت بكأسه عبراتي**». (شظايا 66). ويتم سكب الدمع وشربه حتى في غياب الكأس:

«**تسكب الدمعة** في ذاتي وفي قلبي المذاب» (زورق 26).

«**فتساقت** دموعها في احتدام وتمادت بكرهها الحسناء» (زورق 19).

«**من أدمعي** شرب الهوى **فسقاك** وشكى الفؤاد حنينه للقاك» (حبيبتي 77).

وبذلك يتساوى السائلان، لذا فليس من المستغرب أن تنمو الوردة لو سقيت بالدمعات، فالدمع يقوم مقام الماء: «عجبت من ألم هواه يقتلني وحرت في **وردة تنمو بدمعاتي**» (حبيبتي 42). كما يتساوى ماء العين بماء البحر وبماء النهر تصريحاً:

«**أبحرت** في عينيك مغترباً ما أروع الإبحار في بلدي» (زورق 99).

«قد جف في عينيه **نهر** دموعه وغداً يهب بنفسه عزم الشباب» (حبيبتي 67).

بعد ذلك يشتد الربط بين الماء والدم قوة بإستخدام الأفعال المائية: رشف وغسل وذوّب متصلة بالدم الذي يُشرب: «وكفي عن السير إن الطريق شغوف **بشرب الدماء**» (وقفات 39) ويُغتسل به: «**اغتسلي في أوردتي**» (وقفات 59)، ويُذاب فيه: «**وذوّبي** رحلة البحّار في **دمنا**» (وقفات 62). «وكما نمت الوردة في الدمع فإن الشجر يكبر في الدم: «ويكبر في دمي شجر الضجر» (وقفات 115). ثم يختلط الدم بالبحرفينزف الزورق: «**ودماء الزورق** أنقى من صبح يتدلىّ بجبين هواك»

(وقفات 60)، وتمتلئ الدمعة بالدم: «وعلى الشاطئ أضحت **دمعة** حطمتني فهي **ملأى بدمي**» (حبيبتي 125)، ويصبح للماء جراح: «يا جراح الماء..» (وقفات 120).

أما آخر المواد السائلة التي يدرجها الشاعر في سلسلة العلائق الدلالية للماء فهو الحبر الذي يقع عليه فعل السكب كما يرتبط علناً بالدموع، ثم بالبحر ليصبح الحبر أحد المائيات:

«اعذريني إذا بكيت فإني أسكب الدمع في سطور عتاب» (حبيبتي 61).

«سامحيني إذا بكت أقلامي وارقبي الدمع من صدى أنغامي» **(حبيبتي 113).**

«ما كان أعظم لو أرسى **شواطئه في قلب** محبرتي أو قلب **أقلامي»** **(زورق** 39).



1) التواشج النصي بين المفردات الدالة على الماء:

وقد يمتلئ الكأس عند الصعابي مجازاً بالورود وبالظنون وبالرعب

وبالوهم وبالأحزان وبالإنسجام:

أحببت فيك **كؤوساً** بت أملؤها بباقة الحب من ورد وريحان (حبيبتي 23).

هاتها **كأس** ظنوني واملئيها كل وهم.. واملئيها كل رعب.. اسقني الوهم حبيبي.. وتساقى كل عبرة (حبيبتي 20-21).

أترع الأحزان من كأس الأسى (حبيبتي 32).

ورفيق يملأ الكأس انسجاما (حبيبتي 37).

لكن الغريب أن الصعابي يحجم بقوة عن ملء الكأس بالشراب رغم الإشارات المباشرة أحياناً إلى كؤوس الحب والمنادمة والشمالة، وربما نغزو ذلك إلى الوازع الديني ومراعاة الحس الأخلاقي لمجتمعه المحافظ:

وأناجيك حبيبي قد ملأت اليوم كأسي **كأس حب** يتغنى وبريقي **سينادي** (زورق 49).

وكؤوس من رحيق الحب كانت في يديه فارتدت ثوب السموم (حبيبتي 38).

يا نديمي إن الكؤوس خوالي من أسى الحب من ضنى الآمال (حبيبتي 103).

أن أفيقوا من دموع ثملت فجمال الشمس في حزن الغروب (زورق 75).

هكذا جمع الكأس بين الماء والدمع، ثم الماء والدم، ثم الدم والبحر، ثم البحر والحبر في ثنائيات جميلة، لكن الصعابي يطالعنا بعناق حميمي بين عناصر الطبيعة الأولية مجتمعة، إضافة إلى الدم والبحر، وذلك في أبيات من قصيدة «الجفاف» في ديوان **وقفات** حيث يقول الشاعر:

لملم **جراحك** وابتسم.. واشرب **دمائي**..

الماء **يبحر**.. **والهواء** يجف.. متى تضيء الأرض.. **تنصهر** الدماء مع **التراب**؟ (74-77).

ويسمح هذا التلاحم بين العناصر الأولية بقيام علاقة تبادلية بين وظائف العناصرالمتقاطعة، فالريح تقوم مقام النار لتحرق، ويتلقى الماء فعل الإنطفاء الخاص بالنار في عملية دمج استدعت إلغاء التضاد واعتماد التجانس:

يا نفس ما للريح تحرق زورقي(حبيبتي 46).

هذا انطفاء الماء في وجهي وفي وجه المحال (وقفات 115).

ويظهر التواشج النصي بين المفردات المائية في أعمق وأجمل صوره في المقطع التالي من قصيدة «اغتيال وعبث» في ديوان (زورق في القلب)، حيث نرى التداخل بين الريح والبحر وما فيه وما عليه ينقل استعارة ما يدور في نفس الشاعر من صراع وضياع وفوضى:

الريح تعبث **بالشراع**.. **والزورق** المضنى أشاح بوجهه

وأضاع مني مرفأ الدنيا.. وضاع..

الريح ما زالت تلاحق **زورقي**... **والريح** مازالت تهدد مشرقي

والريح صوت للنهاية **والشراع** مضى

وصوت **الموج**.. يحمل للقتيل هديتين

صخب **وإبحار** وأشواق تضيع.. صخب **ومجذاف** يعذبه المسير

وينام كل **الموج**.. تحمله الرياح.. ويعود **مجذافي** إليّ.. يودع **البحر** الكبير

والريح تعبث في **الشراع** فبددت.. قلباً وإنساناً تحدّى **الموج** والصوت المخيف

وملامح **المجذاف** ترفض أن يعذبها **المسافر** مرتين

ويموت صوت **الريح** في أذني.. **والزورق** المضني يضيّعني

ويرمي فوق وجهي **موجتين**.. ويختفي

وبيدو أن انغمار الصعابي في هذه الكتل المائية يعود إلى عشقه لتضاريس بيئته المحلية، فهو قد اشتق من إيقاع الطبيعة من حوله بلا ملل أو كلل رموزاً بحرية ومطرية لنبعية تجلت في بناء صوره الجمالية حتى صار للماء حضوراً طاغياً ومهيمناً على قصائده. يهيم إبراهيم عمر صعابي الشاعر حباً بجازان، هذا الوادي الجنوبي الخصيب الذي أثرى خياله، فتغنى بجماله وافتخر بإنتمائه إلى أرضه، قائلاً:

عشت جازان يا شموس شبابي عشت حلما بداخل **الأهداب**

سأناجي سماها وثراها وأناجي سهولها **والروابي**

عشت جازان يا خواطر عشقي ملء نفسي هوى وملء **وطابي**

بيد أن تسلل الظواهر الطبيعية المحلية بقوة إلى البنية الشعرية عند الصعابي، لم يساهم في التأكيد على حضور المكان كفضاء واقعي مفرز لهذه الظواهر، بل جاءت ملامح المكان باهتة مموهة، فلا البحر ولا المطر، ولا الغدير ولا الينبوع ينتمون بشكل محدد وقاطع إلى جازان. إذا ما ارتبط المكان بالماء كملمح بثيوي في شعر الصعابي، فإنه ينعتق من أن يكون موضعاً بعينه، لأن الشاعر لا يهمه وصف الماء أو أي من مرادفاتها إلا بقدر ما يعينه على تبيان حالة شعوره بواسطتها. لذا فإن كثيراً من المكونات المائية في شعره تأتي مضافة إلى اسم يحدد رمزيتها من مثل:

شاطئ الاغتيال لجة العنف زورق الرفض بحر السآمة مرساة العذاب

كأس السراب موج التحدي مرفأ الحقد جزر الحذ رذاذات اكتئابي

يقوم الشاعر إذاً بمماثلة الأشكال المائية في الطبيعة وفق مخيلته

دون الإلتزام بمرجعيات المكان الواقعي لتتلاءم مع انطباعاته وتوحي بحالته النفسية مما يخرج مفردة الماء وما يدور في حقلها اللفظي من حيز الدلالة الحسية المباشرة لتكتسب بعداً مجازياً خالصاً. لذا فإن الأفعال المائية تصف مجازاً ما هو غير مائي من مثل انسياب الروح والآلام والصوت، وانسكاب اللحن والشعر وصب الهوى ورقص البحر. وفي المقابل فإن ماهو مائي يتأنسن إثر وصفه بصفات غير مائية مثل (غدر البحار/ أحزان الغدير/ همهمات المطر)، ثم تتوالى الإستعارات التشخيصية الممتدة التي تصور الماء ومرادفاتها كائناً يستريح ويضحك ويعبث كما ورد في قصيدة «اغتيال وعبث».

وتأسيساً على التعالق الوثيق بين الألفاظ المائية المترادفة وما لازمها وما صاحبها يفرز النص صوراً استعارية متفرقة متولدة من الماء كبؤرة كامنة في قاع النص الشعري يتفرع منها نسيج رمزي ذو خصائص جمالية متميزة تقوم على الإبدال والإحلال. فقصة العمر وظنون الريح والتاريخ تصبح مراكباً تتهادى وترسو، وليل الدموع بحر يصعب التجديف فيه، والويل هيل يصب فوق القهوة. فالمفردات المائية هنا تعطي المتخيل التصويري قيمة لرمزية جوهرية:

وتهادت قصة العمر على وجه العباب (زورق 26).

وظنون الريح ترسو فوق أهداب الصواب (زورق 26).

مات السؤال على شفاه الريح (زورق 101).

يا تاريخاً يرسو فوق جبين الزمن (وقفات 63).

ما أصعب التجديف في ليل الدموع (وقفات 74).

أيها الموتى أفيقوا واشربوا قهوتكم صبوا عليها الويل فالعمر قصير (وقفات 119).

ثم تزداد العلاقات المجازية المتوالدة عمقاً فتتحول مرادفات الماء ومجاوراتها من خلال الإستعارات المفتوحة المتفرعة إلى تيمة مركزية تظهر بقوة حين يرتكز عليها النص في تشكيل صور سيريالية قوامها قوة الإدهاش لما في هذه الصورمن خرق للمألوف. وتباعاً فإن هذه المفردات تكتسب سمات تحولية تقيم بها علاقات استبدالية مع عناصر أخرى، فتنزاح عن نمطيتها الظاهرة لتؤدي وظائفاً خارج منطقها، وتظهر تلك الطبيعة العلائقية في صور المفترضات الشعرية المبتكرة من مثل:

ودمي في عنف يرشفني (وقفات 40).

/ السؤال/ يقتات جوعاً.. يشرب الظمأ الحميم فيصطلي (زورق 101).

أيها الطين احتس الرمل وأشرب القهوة من ثدي السحاب (وقفات 43-45).

ولتبحثي عن زورق.. جفّت جميع بحاره وغدا من النسيان يبتلع الجفاف (وقفات 74).

هذا وتظل مفردة البحر بالتحديد هي الأكثر حضوراً في قصائد شاعرنا، فهي وإن كانت تتبع اللفظة الأساسية (الماء) وتقوم بمهمة الإنابة عنها، إلا إنها تستأثر وحدها بأعلى نسبة عددية من الورود والتكرار، كونها الموضوع الأثير لدى الشاعر والمسيطر على ذهنه بلا منازع. ومما يلاحظ على استخدام الشاعر للبحر كنواة دلالية أنها تمتزج بتكوينه النفسي والفكري، فنراه يتغور قلب البحر ثم يصوغ حشوداً من الصور الشعرية تتوالى بإيحاءتها المختلفة وإحالاتها الواسعة التي لا يمكن تثبيتها في خانة دلالية واحدة. فالبحر من سماته التقلب والتحول، وحركيته هذه هي التي تميزه وتحرره من الجمود والثبات، لذلك فهو قيمة رمزية غير مستقرة تتأرجح بين السلب والإيجاب تبعاً لما يمر به الشاعر من

حالة نفسية، وتتلون كل مرة بطريقة تنسجم مع الأوضاع الإنسانية المتقلبة.

ولو تابعنا التحولات التي تشهدها رمزية البحر في شعر الصعابي لوجدنا أنها تعبر بنفس القوة عن الموت والحياة، عن الخبرات والمخاوف، وعن الأحلام الرومانسية وانكساراتها. هذه الرمزيات المتعددة للبحر تجعله مكاناً قريباً متفاعلاً لا بعيداً نافراً، وتشحنه بمتناقضات لا منتهى لها، فأول ما يلفت نظر الشاعر للبحر هو الوداعة والبشاشة والمرح البريء الذي يعكس براءة الطفولة:

فترى البحر بشوشاً ضاحكاً (زورق 74).

يسرع الخطو إلى البحر الوديع (حبيبتي 16).

هذا هو البحر الذي يزهو بلون طفولتي (شظايا 33).

يسلب البحر الجميل لب الشاعر فيطيل النظر إليه ويحمله في كيانه، فيكون له بمثابة النور الذي يبصر به الطريق:

لست أنسى شواطئاً في عيوني تتهادى وموجة في كياني (وقفات 18).

في طريق البحر أبصرت طريقي ولمست النور في أعماق ذاتي (حبيبتي 93).

ويبادله البحر حباً بحب، حتى أن الشاعر لا يطيق فراقه، بل ويورث إبنه حمادة حب البحر ويوسده شاطئه الآمن:

والبحر يعشق شاطئي وبياني (شظايا 31).

أنا كالموج لا يفارق بحراً (حبيبتي 61).

فلك البحر رفيق ولك الشط وسادة (حبيبتي 98).

وتوثيقاً لهذه العلاقة الخاصة يقيم الشاعر مع البحر علاقة حوارية يبثه من خلالها شجنه ويشكو له ما به ويعتب عليه صمته:

أين يا بحر زمان كنت تصغي لخطابي قلتَ: إني أحضن الشاطئ أشكو لك ما بي (زورق 25).

هل من الممكن يا بحر اغترابي (زورق 27).

وعلام الصمت يا بحر علاما (حبيبتي 36).

ونجده لا يناديه فقط بـ «يا بحر»، بل بـ «يا صديقي البحر»:

يا صديقي البحر مرساي بعيد زورقي تاه وهذا الموج عاتي (حبيبتي 94).

يا صديقي البحر رفقاً بفؤاد دأبه الإبحار رغم العاصفات (حبيبتي 94).

كما يشجع غيره على المشاركة في هذا الحوار بدعوتهم لمسألة البحر:

سائلوا البحر سلو شمس الغروب (حبيبتي 39).

سائلوا البحر ففي البحر شجوني (حبيبتي 40).

وينسب محبوبته للبحر ويعرض عليها اقتسام هذا الفضاء المائي الرومانسي الحالم:

فتعالي يا ابنة البحر نغني (حبيبتي 34).

قتلتك يا ابنة البحر الجميل (حبيبتي 109).

يا فجر سيدة البحار بدت (زورق 70).

يا فاتنة البحر (وقفات 63).

أو نقتسم البحر معاً (وقفات 59).

فأرسم بحراً على شفتيك (وقفات 122).

لكن الشاعر يكتشف فجأة معضلة ارتباطه الوثيق بكائن لا أمان

له، ويصل الإنقسام العاطفي ذروته في نفس الشاعر بين السلب والإيجاب في علاقته بالبحر فيصرح بذلك الإنقسام قائلاً:

أعشق البحر وفي البحر شقاء (حبيبتي 123).

وبعد ذلك تأخذ العواطف في التحول تدريجياً إلى الجانب السلبي الذي يعبر فيه الشاعر عن خوفه من البحر ومن غدره ومن قدرته الهائلة على الاغتيال:

أخاف عليك من غدر البحار أخاف عليك من هذا الدوار (حبيبتي 107).

فمعذرة إذا أقبلت بحراً بكل الحقد حطمت الصواري (حبيبتي 111).

جزراً يغتالها البحر في الأعماق بالصخب (زورق 15).

ثم يصف البحر قوة قاهرة وسلطة قسرية، يقف الإنسان أمامها في مواجهة غير متكافئة، فمركبه الورقي مهترئ، والغرق مصيره وهزيمته محققة:

أحقاد بحر هائج في جوف انسان غريق (زورق 24).

قالت حذام: «إذا المواني أبحرت لا تفرحوا فالبحر يغرق أنفساً ومواني (شظايا 31).

والفلك تغرق.. تغرق.. تغرق (حبيبتي 125).

لكن البحر الذي كان يصغي إليه ويناجيه يتغير فجأة:

أين يا بحر زمان كنت تصغي لخطابي (زورق 25).

بل إن البحر يغرقه هو أيضاً دون أن يبالي بالرباط الوثيق الذي جمع بينهما يوماً:

حذار.. ومن بحر سيغرقنا حذار (حبيبتي 110).

والفلك تغرق.. تغرق.. تغرق (حبيبتي 125).

فلا يجد مفراً من أن ينكر بمرارة شديدة صداقته للبحر ويرفضه:

لا.. فما البحر صديقي إنني ما لمست الصدق فيه والوفاء (حبيبتي 123).

أرفض البحر (زورق 26).

ثم ينفي عنه حتى صفته البحرية التي طالما جذبته إليه وأدخلت البهجة إلى نفسه ويستبدلها بصفة التعذيب:

لستَ بحراً إنما أنت بقايا من عذابي (زورق 26).

وتظهر هذه العلاقة المتبادلة بين الشاعر والبحرفي عدد من القصائد، يوضح الشكل التالي تصاعدها الإيجابي من ناحية، ونزولها السلبي من ناحية أخرى:

تصل رمزية البحر هنا إلى منخفض سحيق في هرم الصورة الشعرية عند ابراهيم صعابي، لكن البحر والفضاءات المائية الأخرى لا توظف



لإثارة الجدل حول المآزق الوجودية أو لتحريك التأملات الكونية أو التساؤلات المعرفية، فتبقى بذلك الدلالات الأنطولوجية بعيدة عن مائياته التي لا يؤرق صفوها الرومانسي هموم الإنسان الكبرى. يصنع الشاعرالفضاء الدلالي لعناصر الطبيعة المائية من حوله ولا يغوص في سر الوجود المختفي وراء تلك الطبيعة، ذلك لأن الماء عند الصعابي مادة لغوية يستخدمها في استعارات تشبيهية، لترمز إلى حالات شعورية وليس إلى أفكار ورؤى عميقة. في شعره للماء أبواب: «من يدخل باب الماء ستشعل جمرته» (وقفات 105)، والماء يبحر (وقفات 79)، ويطفأ «هذا انطفاء الماء في وجهي» (وقفات 115)، ويجرح «يا جراح الماء.. يا ضد النداء». (وقفات 120)، ويتشظى «من شظايا الماء» (شظايا 37).

العذاب والحزن عند الصعابي لا يصلا به إلى السوداوية ولا يحركا في مائياته أي قلق داخلي يمزق ذاته ويجعلها تقف حائرة أمام لغز الحياة، وبالتالي فإن هذه المائيات لم تتحول إلى ظاهرة تقوم على فلسفة إنسانية ولم تكتسب محوراً فكرياً. ومن المستغرب أن الشاعر وهو يتأمل البحرإلى حد الاستحواذ والتملك لم تحركه الرغبة في الغوص والكشف عن الغامض في أعماقه الدفينة والحياة البحرية بشكل عام غائبة من شعر الصعابي، فلا لآلئ ولا أصداف ولا حيتان. كما لم يتساءل الشعر عما يختفي وراء خط الأفق ولم تتملكه روح المغامرة الرومانسية ولم تدفعه لاكتشاف عوالم ما بعد البحار، فجازان ما غادرته ولا غادرها، وبالتالي فهو لم يتجاوز المكان ولا حتى بخياله.

أما اقتران الماء بالحزن الوجودي وشيوع رغبة الانغمار في الماء حتى الموت التي نجدها لدي العراقي بدر شاكر السياب في «أنشودة المطر» ولدى المغربي محمد الاشعري في ديوانه «مائيات»، فهو بعيد عن تناول الصعابي الذي لا تستدعي صوره المائية أصلاً أي رموز تقليدية مثل

الصفو والنقاء والعطاء والنماء والتجدد والإنبعاث والتطهير والمعالجة، وربما كان إحجامه عن الإحالات الأسطورية في شعره قد قلل من كثافة الترميز الشعري في نصوصه باعتبار أن الأسطورة هي لصيقة الصلة بالماء والبحار والأمطار، وهو وإن كان قد لامس فكرة التواصل بين الأرض والمطر في قوله: «ما كان أشهى حديث الأرض للمطر»، إلا أنه لم يكمل بلورة الماء كرمز أسطوري للخصوبة والإنتعاش نتيجة للتزاوج بين الأرض والمطر. والأسطرة عموماً ليست من آليات الصعابي الشعرية، فهو لا يستغل صورة المرأة التي يناديها «بابنة البحر وسيدة البحار وفاتنة البحر» لنسج حكاية خرافية فانتازية مدهشة، فبحار الصعابي لا يجوبها السندباد ولا غيره من رحّالة أو بحّارة. كما أنه لا يتوقف طويلاً عند طينة البدء التي يذكرها في قوله: «قال للدرب: أعرني طينة البدء كي أذيب الجسد النائم في ماء وطين» (شظايا 38) ليصوغ منها تأملاً رؤيوياً مناسباً يكشف دور ماء الحياة الذي يهب تلك الطينة قدسية بدء الخلق وانطلاق التكوين. وعلى أن للماء وجود قوي في القرآن الكريم الذي يعين القوة الخاصة للماء في التطهير وفي تكوين هذا الوجود بأكمله، إلا أن الصعابي لا يغترف من الينبوع القرآني سوى آية واحدة لا تأخذ صورته الشعرية بعيداً، وهي قوله في وقفته الأخيرة على الصفحة الأخيرة من ديوانه وقفات على الماء: «والفلك تجري» (125)، ليحولها في نهاية القصيدة إلى «الفلك تغرق» وكانت تلك وقفة.

هكذا تتوصل هذه الدراسة إلى أن ابراهيم الصعابي قد استلهم تيمة الماء، فغمر الماء الكثير من فضاءاته الشعرية وحرك أنساقه دفقاً وانسابية. وأظهر الشاعر انسجامه مع الماء من خلال التشكيل اللغوي في بعده العلاماتي والسيميائي، فساعده اندماجه بهذا الشكل المكثف في أعماق البنية اللغوية ونسيجها التركيبي ومضامينها وأبعادها التعبيرية في رسم مشاهد صورية تمتاز بالحيوية، وأحياناً بالإبتكار. ولتعايش

الصعابي مع دلالات الماء تجربة مباشرة لها حضورها الجغرافي النفسي والتاريخي، فعالم الماء الجازاني ينفتح أمام الشاعر أملاً وحرية وقوة ومصدر رزق وخطر محدق، لكن الشاعر الجازاني على شدة التحامه بالأرض وانتمائه الأصيل إليها، إلا أنه يعول في بناء معماره الرمزي على تأويلات وإيحاءات عالم مائي ليس له موقع إلا على خريطة نصوصه الشعرية التي تلائم الفيض النفسي والحسي والإنطباعي لديه. يسرى هذا الفيض الدفاق من المشاعر في نصوص الصعابي سريان الماء بلغة صادقة وعفوية مما يجعل رمزية الماء في شفافيتها لا يحتجب فيها المعنى ولا يكتنفه الغموض، فيتجلى نبض الشاعر الوجداني في صور عفوية تقارب طينة البدء في بكارتها وبراءتها وبعدها عن التأنق.



الاستشهادات من دواوين إبراهيم الصعابي:

1) **حبيبتي والبحر**، الدار السعودية للنشر (1405).

2) **زورق في القلب**، الدار السعودية للنشر (1406).

3) **وقفات على الماء**، نادي المدينة المنورة الأدبي (1412).

4) **من شظايا الماء**، نادي جازان الأدبي (1422).

* * *



قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء. وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير».

هذه المفردات النقدية قالها الجاحظ في سياق استجادة أبي عمرو الشيباني بيتين ليس فيهما مسحة الشعر الأدبية، ولا جوهره المفيد، والمطرب في آن واحد. والبيتان هما:

لا تحسبنّ الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكنّ ذا أفظع من ذاك لذلّ السؤال

فالمعنى الأخلاقي واضح في البيتين؛ لكن اللفظ الناظم لصورة هذا المعنى قصّر عن أداء مهمته اللغوية الإشارية المثيرة. وكان الجاحظ قد امتدح نفعيّة هذين البيتين في موضع من كتابه البيان والتبيين.

فرفضهما شعراً في كتاب الحيوان، واستجادهما فكرة سلوكية فاضلة في البيان. وقد كشف في نصه السابق عن أبرز عناصر التشكيل في صنعة الشعر، بدءاً من إقامة الوزن الذي يعد عنصراً جوهرياً. إذ هو شرف الشعر عند القدماء، وانتهاء بجودة السبك. والسبك الواحد والإفراغ الواحد عند الجاحظ هو النظم الذي آلته ما سمّاه الجاحظ البيان، وأطلق عليه عبدالقاهر في الدلائل علم البيان، وسمّاه السكاكي في المفتاح علم الأدب. الذي يتوسل به المبدع في إنتاجية النص الشعري، ويتوسل به

كذلك الناقد لمعرفة الكيفية التي تشكل منها وبها النص. وعلم الأدب هو علم النحو، والصرف، والبلاغة، والموسيقى ومتعلقات هذه العلوم، وما تفضي إليه في التركيب من طرائق استدلالية. وهذه العملية في بعديها الإنتاجي الإبداعي والنقدي التحليلي ليست عملية عفوية، أو اعتباطية أو افتعالية. إنها صناعة في نظر غير واحد ممن دفعوا إلى مضايق الشعر إنتاجاً؛ ونقداً. لذلك ربط الجاحظ إنتاج النص الشعري بالصناعة، ووثق العلاقة بين الشعر والفنون الجميلة، من نسخ وتصوير، وهي علاقة نابعة من مهمة الشعر، ووظيفته الوجدانية الخالصة، التي يهمها في المقام الأول الدلّة علة النفس، وتطويعها للاستجابة الفنية، انبساطاً أو انقباضاً، قبولاً، أو رفضاً، تمهيداً للتعاطف الذهني مع معرفية الشعر إن كانت مما يألفه الفهم الثاقب.

وليس هناك كبير اختلاف بين الدارسين حول مفهوم الجاحظ لتخيّر اللفظ فيما يتعلق بالدقة، والوضوح، والصحة، ولا لعلاقة الجزء بالجزء، والجزء بالكل، والثاني بالأول وهكذا فيما له علاقة بشدة الإفراغ، ولا كذلك في البحث عن أهمية الحسن. أما صحة الطبع فإن هناك من نظر إلى الطبع على أنه الغريزة المركوزة في طبع الإنسان المبدع، وهذه النظرة تغفل الطبع المكتسب؛ وعلى هذا الأساس فالطبع عند الجاحظ هو مجمع الملكة الإبداعية من غريزة فطرية ومن خبرة اكتسابية. وتبقى بعد ذلك اللغة المثيرة للانفعال إنتاجاً وتلقياً مناط التفاضل بين شعر وشعر، وبالتالي بين شاعر وآخر.

وبما أن الشعر العربي قد كتب بلغة واحدة ؛ فإن البحث عن خصوصية بيئية في هذا القطر العربي، أو ذاك ليس من السهولة بمكان . ففلسفة الشعر العربي ذات أصول انتمائية واحدة في الخصومات، والمشتركات، وذات هموم تاريخية، واجتماعية واحدة. هذا في الأغلب

الأعم من هذا الشعر إذا استثنينا الشعراء العرب من غير المسلمين فيما يخص الانتماء العقدي. لكن مساحات الالتقاء معهم واسعة من حيث الوطن والقومية، وفضاء الإنسانية الواسع.

إن الوحدة الشعرية العربية التي تشبه إلى حدٍّ ما الوحدة العضوية تشبيهاً على التقريب، وليس على الحقيقة تضيّق المسافة القطرية البيئية، مما يخفف وطأة التقسيم الجغرافي عند من ينظر إلى الشعر العربي نظرة بيئية ضيقة.

فالشعر ينتمي في الأصل إلى لغته، وفلسفته المعرفية. وعلى هذا الأساس تجد أن النظر إلى الشعر العربي المعاصر منقطعاً عن أصوله التراثية التاريخية، والاجتماعية، والأدبية ليس من الدقة بمكان عند شعب ينتمي إلى حضارة ذات أصول سماوية، وخبرة إنسانية طويلة تضرب جذورها في أعماق التاريخ الكوني. وهي حضارة تنطلق من خطاب الآحادية الإلهية، وتعود إليه بما تحمل من تصورات متعددة تراعي في تعدّدها ما يرغب في تحققه ذلك الخطاب الشرعي الآحادي. غير أن المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة الراهنة من حياة العرب قد مرّضت في ذاكرتها القائمة تعدّدية أنساق الخطاب العربي ذي العلاقة بالشرع، وبالخبرة التراثية. وكرّست آحادية الخطاب العربي الحديث، وأصغت لسماع الصوت الواحد الذي أخذ يبحث عن صداه في الآفاق، ويصادر كل صوت يعوقه عن أداء غاياته، ووظيفته التي أضحت وظيفة جهوية ليس للقاعدة العريضة من الشعب العربي دور في صناعة هذا الصوت الآحادي الواحد، أو حتى التأثير على صانعيه فيما له علاقة على أقل تقدير بحاجات القاعدة الشعبية العربية العريضة، فضاقت المساحة المتاحة للحرية الفردية، والشعبية في التعبير عن الذات الفردية الخالصة، وكأن مهمة الشاعر في هذا الجو الملبّد بغبش الرؤية ملزمة بالتعبير عن ذاتها الخالصة من خارج،

وليست ملتزمة من داخل. ففقد الشعر العربي والحالة هذه الكثير من مصداقيته، وبالتالي عجزه عن تخصيب المعرفة المنطقية تخصيباً وجدانياً له أثره في تشكيل الذائقة العربية، وخلق مزاج فني عربي له استقلاليته التي تحسب لهذا الجيل، ولهذه المراحل الجديدة من حياة العرب.

ويكفي الشعر العربي أن يولد في كل جيل من أجياله المتعاقبة شاعر واحد تجد أثره المزاجي الشعري في جيله.

فليس كل من نشر كتاباً أو مجموعة من الكتب وسماها شعراً قد حصل ذلك الكلام على جواز العبور إلى مملكة الشعر والشعراء. فكما لا تجد في المائة من الإبل راحلة، وكما يكثر غثاء السيل ويحد من رؤية الماء القراح والصَّراح؛ فإن مثل هذا نجده في كثرة الأسماء التي تدعي الانتماء إلى مملكة الشعر والشعراء، وهم براءٌ من ذلك.

أما القول الشعري، والنظم الغث الفاتر عند من يدعون الشعر، ويريدون أن يحمدوا بما لم يفعلوا، والذي لا ينطبق عليه ميزان الشعر الحق، ولا منطق الفن، فحدث عن هذا ولا حرج، لكن هذه المحاولات الكثيرة الخالية من منطق الشعر تشعرك بتواصل المزاج العربي في حنينه الدائم، والدؤوب، والمستمر إلى الشعر، وتشعرك كذلك بشاعرية اللغة العربية، ذات الإيقاعات المقطعية التي تقترب في فعلها الإيقاعي من الوحدات الآلية الموسيقية في مقاطعها الصوتية، ومطاوعتها للتوزيعات الكمية الصوتية. لكن الشاعر في زماننا هذا داخله إحساس بأنه يواجه أزمة حضارية تمثّل بعضها في أزمة الحرية، والأمية الشعرية، والرؤية الضبابية، وطغيان الذهنية العلمية، وأزمة الضمير على مستوى العالم، وليس على المستوى المحلي، وضعف المصداقية، وتزييف الحقائق، وأزمة التخلف في كل شيء والإحساس بالضعف، ولم يكن قادراً على حل أزمته بنفسه، إنه ينظر إلى من يحل له هذه الأزمة، التي امتد أثرها إلى المنجز

الشعري عند الشاعر العربي الذي انفرط أمامه شرف الشعر، وهو الوزن، واختلط الشعر بالنص النثري الجديد وتسيد النظم الذهني الجاهز، وافتعال التجارب على حركة الشعر، وانحل ذلك الوقار الفني للشعر العربي. لكنك لا تعدم إذا فتشت بين هذا الكم المنحل من الشعر أن تجد ومضات تتبدى لك أحياناً على استحيا، بأنها من مملكة الشعر ذات الوقار الوجداني الخالص، وذات الاستجابة المثيرة للدهشة الفنية.

وعندما أقرأ في هذه الورقة العجلى حركة القصيدة السعودية، وأستجلي فيها الخطوط العريضة لهذه الحركة دون الدخول في تفصيلات، فإن الأمر لا يتعلق باستقلالية هذه القصيدة عن القصيدة العربية المعاصرة. فالمادة واحدة واللغة واحدة. والأمر إنما يتعلق بكثرة مدارستي للشعر في المملكة العربية السعودية قراءة، وبحثاً نظراً لقرب المادة الشعرية من اهتماماتي النقدية، وتوفر هذه المادة بين يدي. وستتمحور هذه القراءة حول المعاني المطروحة في الطريق، فيما يتعلق بالمعاني الأول الملتقطة من الخارج، كما يريده الخارج، لا كما ينفعل به الداخل. وأزعم بأنني مؤهل لتقديم هذه القراءة، لمعطيات توافرت لدي. من تلك المعطيات قراءتي للأدب السعودي شعره ونثره وتوفر المنتج الأدبي السعودي بمكتبتي الخاصة.

وكنت قد كتبت أول بحث في تحصيلي العلمي في السنة الأخيرة أو ما قبل الأخيرة في دراستي الجامعية عن الأستاذ محمد حسن عواد رحمه الله، وكان قد أعد أسئلة البحث أستاذ مادة الأدب، وقمت بتجميع إجابات الأستاذ العواد، وتنسيقها، وعرضها وفق إمكاناتي البحثية. وكان كل واحد من زملائي الأربعة عشر طالباً قد أعد بحثاً عن شاعر، أو كاتب سعودي. صادرها أستاذنا العربي وزود بها باحثاً من بلده، كان قد كلفه بتلك المهمة والذي كنا وسيلة تحقيقها. لم نحتفظ بصور من تلك

البحوث. والذي كشف لنا هذه العملية خطاب أرسله المستفيد من تلك البحوث إلى أستاذنا العربي يستحثه فيه بالاستعجال للحصول على ما كان قد اتفق معه عليه. سامح الله من توسّل بنا إلى إنجاز تلك البحوث حياً كان، أو ميتاً.

وقد كتبت غير مقالة صحفية عن الشعر السعودي، وعن بعض الشعراء السعوديين، وكتبت دراسات موسّعة عن الشعر السعودي من خلال إنتاج بعض الشعراء. من ذلك. بحث: **شعر محمد عبدالقادر فقيه. ركائزه ومنطلقاته.**

والغزاوي يرصد المنجزات السعودية شعراً، وتشكيلات إبلاغية في شعر عبد الله الفيصل، والبعد المكي في شعر باشراحيل. وكتاب جدلية الواقع والمتخيل قراءة في شعر باشراحيل، وكتاب عبدالعزيز الرفاعي أديباً وكتبت غير محاضرة في هذا الشأن، وأشرفت على العديد من رسائل الماجستير، والدكتوراه في الأدب السعودي، وناقشت العديد منها، وحكمت كثيراً من البحوث العلمية في الأدب السعودي، والمعدّة للنشر، وللترقيات العلمية، وللمسابقات الأدبية، ورأست اللجنة التحضيرية للمؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، الذي ناقش أكثر من أربعين بحثاً في الأدب السعودي، وعملت عضواً في إعداد كتاب عن شعر عبد الله الفيصل بمناسبة تكريمه الذي قامت به الدكتورة سعاد الصباح. ورأست اللجنة العلمية لإعداد كتاب (مكة المكرمة الجلال والجمال. قراءة في الأدب السعودي). الذي حوى أكثر من ثلاثين بحثاً. أليس مثل هذا الاشتغال بالأدب السعودي يشفع لشهادتي على الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية؟

لقد حظيت حركة الشعر في المملكة العربية السعودية بتآليف ودراسات بعضها مؤلفات علمية، وبعضها الآخر دراسات في موضوعات

ومقالات خاصة، وتناول الدرس النقدي كذلك هذه الحركة، وهناك أكثر من موسوعة أدبية عالجت الأدب السعودي في أنواعه وأجناسه.

ولم يكن الكتّاب السعوديون هم وحدهم الذين كتبوا عن الشعر السعودي. فقد كتب غير واحد من الأدباء والكتاب العرب، وخاصة أدباء مصر من أمثال. طه حسين، والعقاد وأحمد أمين، وأحمد الزيات، وبدوي طبانه وعبدالعزيز شرف وغيرهم. كتب هؤلاء دراسات عن الأدب في المملكة العربية السعودية ، منذ وقت مبكر. وكان الشعر قد حظي بالنصيب الأوفر من تلك الدراسات، نظراً لتأخر ممارسة الكتابة السردية في القصة والرواية.

ومنذ أن كتب محمد سعيد عبدالمقصود، وعبدالله بالخير (من وحي الصحراء) وكتب عبد الله عبد الجبار الاتجاهات الأدبية في الجزيرة العربية، وكتب بكري أمين الشيخ أول دراسة أكاديمية عن الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، حتى الدراسات الأكاديمية التي أنجزها الباحثون في الجامعات العربية، وغير العربية، وبخاصة في جامعات المملكة العربية السعودية، وأكثرها لما ينشر بعد. منذ هذه المسافة الزمانية الممتدة إلى أكثر من ستين سنة تجد كماً كبيراً من البحوث، والدراسات التي رصدت حركة الشعر السعودي، في مضامينه، وتشكيلاته البنائية.

فقد رصد الدكتور محمد عبدالرحمن الربيّع، والدكتور حمد بن ناصر الدخيل، والدكتور حسن فهد الهويمل في كتاب.

(الأدب السعودي بأقلام الدارسين العرب). الصادر عن نادي القصيم الأدبي ببريدة سنة 1421هـ. مائة وخمسة وخمسين كتاباً، وبحثاً ومقالة، تحدثت جميعها عن الأدب السعودي شعره، ونثره. وما رصده الكتّاب السعوديون يفوق هذا العدد من الدراسات.

والذي يهمنا هنا ليس كثرة الدراسات عن الشعر في المملكة. فالذي يهمنا هو كشف المستويات الأدائية البنائية لهذا الشعر، من حيث

المضامين، واللغة فيما يتعلق بالجاهزية، والابتكار، ومدى قدرة الشاعر السعودي في نقل تجاربه من مستواها المطروح في الطريق، الذي لا يتجاوز عادة حدود التقاط الصور الذهنية الخارجية ووصفها، والوصول بها إلى مستوى الصنعة الشعرية ذات السبك الواحد، والإفراغ الواحد، ذات الصور الموحية المنفعلة في مثيرتها، والفاعلة في بناء النص النقدي الموازي لها، أو المتقاطع معها.

فقد بسطت جاهزية المضامين، وجاهزية اللغة، وتقاليد الشعر التراثية سلطانها على شعراء الجيل الأول من الشعراء السعوديين، وكذلك الجيل اللاحق له. إذ انصب اهتمام هذين الجيلين على تنصيب ذواتهم الشعرية مصلحين. فتلبسوا مهمة التربويين الباحثين عن استنهاض مكامن السلوك السوي، ومحاولة تشكيل الذهنية المحلية الجديدة وفق تصورات عربية بحتة. لأسباب من أهمها أن تشكيلاتهم المكتسبة كانت عربية خالصة، وأن اللحظة التاريخية التي عاشوها، وصحبوها كانت لحظة إصلاح وتقويم على مستوى المشروع الذي قام على إعادة تأهيل المجتمع وفق المرجعية التراثية وعلى مستوى المشروع النهضوي العربي المنكفئ على الذات العربية المريضة، ولم يكن للأثر الغيري ذلك الأثر الملموس في تشكيل ذهنيات الرواد في المملكة. وأعني بالرواد الأولية في الزمن. أولئك الذين كانوا ينظرون إلى الثقافة العربية في بعدها الإبداعي القادمة من مصر، وبلاد الشام، والمهاجر نظرة الإعجاب، والتتلمذ، فقد كانوا يتقربون إليها، ويعالجون القضايا الأدبية المثارة في الأقطار العربية، وبخاصة ما كان يثار في مصر، التي كان التجديد، والتحديث، والتطوير في قيم الأدب قد قطع فيها أشواطاً متقدمة، في الوقت الذي كان فيه أدباء المملكة، مقفرين من تلك الآفاق الجديدة. فكانت غلبة التقليد في المنتج الشعري السعودي على حساب الابتكار عندهم. وقد أكد غير واحد من أدباء المملكة أستاذية أدباء مصر للأدباء السعوديين من جيل الرواد،

ومن الجيل الثاني بشكل خاص. أضف إلى ذلك، أن أدباء المملكة شعراء، وكتاباً، كانوا حذرين من الابتداع. فهم يصنعون أدبهم، وعيونهم على الرقيب المحلّي، والشعور بالإلزام الخارجي (قل ولا تقل). فوقعوا بين تبعيتين. تبعية تراثية، وهي الغالبة، وتبعية لحركة الشعر العربي الجديدة. فلم يهضموا هذه، ولم تؤهلهم مكتسباتهم التراثية لتجاوز هذه اللحظة الشعرية باقتدار.

وكان شعراء الحجاز هم الأكثر تأثراً تبعياً، والأوسع انتشاراً في المملكة. انظر مثلاً إلى أثر العقاد على محمد حسن عوّاد، ومحمد حسن فقي وحمزة شحاته، ولا تنسى تأثيرات الحركة النقدية في مصر عند طه حسين، ومحمد مندور، والمازني، وشكري على حركتي الشعر، والنقد في المملكة. ثم انظر إلى أثر المجلات المصرية الثقافية في حركة الأدب السعودي بعامة. من مثل مجلة الرسالة، والهلال، والثقافة، وخذ موقف العوّاد من إمارة شوقي الشعرية. تجده صدىً لموقف العقاد من ذلك. وليس تأثير كتاب الديوان على خواطر مصرّحة من حيث الروح الثورية ببعيد. وما قيل من أن العوّاد كان مؤسساً لمدرسة أدبية جديدة في المملكة وهذا القول للأستاذ محمد باعشن في كتاب (العواد وهؤلاء). لا يستند ذلك القول إلى حقيقة ريادية تجديدية تحسب للعوّاد، الذي كان صوته صدىً لأصوات المجددين المصريين، حتى وإن حمل ذلك الصوت الصدى روح التجديد الثورية. فالرجل لم يؤثّر في الحركة الشعرية السعودية عند من عاصروا مرحلته، أو جاءوا بعده.

فلم يكن للعوّاد ذلك الفعل الإبداعي الشعري، أو حتى النقدي، الذي أحدث هزة ولو ضعيفة في تغيير نمط التفكير النقدي، ولم يحدث كذلك مزاجاً شعرياً له سماته المبتكرة. وإذا كان التجديد في الشعر في بعض الأقطار العربية قد ارتبط بالثورة على التقاليد الشعرية العربية

التراثية الأدبية، فإن أحداً من الشعراء السعوديين لم يثر على تلك التقاليد ليؤسس تقاليد جديدة. وما أثير من خصومات أدبية كان العواد طرفاً فيها أحياناً مع بعض الأدباء السعوديين؛ فإن تلك الخصومات لم تستطع أن تؤصل مزاجاً أدبياً جديداً، لأنها خصومات كانت تتجه إلى مدارات شخصية، كما هو الحال في خصومات العوّاد مع حمزة شحاتة، وعبدالقدوس الأنصاري مثلاً.

وإذا كان العوّاد يمثل صدى لتجديدات بعض أدباء مصر، فإن هناك من شعراء المملكة من وقف في وجه التجديدات الإيقاعية في الشعر، من أمثال معالي الأستاذ حسين عرب الذي لم يتسامح أمام تقنيات شعر التفعيلة الموسيقية. وهذا مؤشر واضح على عدم الإحساس بمتطلبات المرحلة الذوقية والذهبية واللغوية عند مؤسسي المرحلة الشعرية في المملكة، في العصر الحديث، فشعرهم شعر المشاكلة في معرفة الشعر، وأدبياته، ومرد هذا إلى أن التشاكل في خطاب الثقافة العربية سمة، أساس من سمات هذا الخطاب، من حيث تأثير القديم في الجديد وأثر هذا في القديم، وتستمد هذه السمة بطبيعة الحال إلى الشعر عند من فهموا المشاكلة فهماً تقليدياً، يتمحور حول الجاهزية، ولا يتجاوزها إلى الابتداع، إن جاهزية المضامين الشعرية العربية، والتقاليد الأدبية لا تفيد المشاكلة الواعية بحركة التاريخ التداولية، التي تنطلق من المنتميات التصورية، وقانون اللغة، وتعود إليهما بما تحمله من تصورات متجانسة، وأدبيات واسعة، لا حصر لها في طرائق الاستعمال، يأخذ بعضها بحجز بعض في تعدّد الأنساق الخطابية العربية تعدداً يوثق علاقات المشتركات بينها، ليتجه ذلك التعدّد إلى التوحد من حيث الوصول إلى الغايات المرغوب فيها، وهذا الاستشعار الذهني والوجداني للمشاكلة لم يكن واضحاً في رؤية الشاعر السعودي، الذي اهتم بالموضوع الشعري الجاهز، ولم يهتم بالرؤية الشعرية التي تهتم بتعميق معنى من معاني الحياة، فكان ذلك

سبباً من أسباب انصراف الحركة النقدية في المملكة عن رصد مادة شعرية واسعة، رصداً بيانياً، يوثق العلاقة بين المبدع، والنص، والمتلقي. فلم يكن ذلك الكم الكبير من الشعر محل احتفاء من النقد، وربما دعا هذا الأمر إلى اتهام النقد بالتخلف، وعدم الجدية عن متابعة رصد الحركة الشعرية في أي مستوى من مستويات الأداء، ووضعها في مكانها الطبيعي، الذي تستحقه، ولا يهمه إن كانت الحركة متطورة، أو غير متطورة، مثيرة، أو غير مثيرة، وفي مثل هذا الجو ترى من ينكر وجود حركة نقدية تنشط في نقد الشعر، وتبرز قيمه المعرفية، والأدبية، وفي المقابل تقوم دعوى غياب النص الشعري الجيد الذي يستحق المتابعة والرصد، والتقويم، ولعل الربط بين النقد الأدبي، والحركة الشعرية في التزامن يضر بأحدهما على حساب الآخر.

فقد تجد المنتج الشعري المتطور مادة ولغة، ولا تجد النص النقدي الموازي له، والعكس قد يكون صحيحاً في بعض الحالات.

ومثل هذه الحساسية الفنية التي تنشأ عادة بين الإبداع والنقد من الأمور المألوفة بين صانعي الكلام.

إن التأثير على مشاعر المتقبلين للشعر هو جوهر الشعر، وحقيقته. فقد قيل: (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه) هذا إذا كان الشاعر يعتمد على حسه، ويستمد شعره من حياته، ومن تجاربه. فمثل هذا المصدر الشعري الخالص قمين بإثارة اللذة، والإمتاع، والفائدة، متى كان الشاعر مؤهلاً لابتكار الطريقة، التي يشكل بها رؤيته الكونية، حتى تصبح القصيدة رمزاً للمعاني المترتبة في النفس. تلك المعاني العميقة لصورة الحياة. إن كل تجربة شعرية يكون منتجها شاعراً مؤهلاً، ولا يكون محركها الأساس من الداخل تعد تجربة مفتعلة، تفتقر إلى مصداقية الحس، ومصداقية المعرفة. وشعر الجاهزية، والمعاني المطروحة في الطريق

في مستواها المادي ستفقد مصداقية اللخطة الشعورية، ولن تحدث شيئاً من التعاطف معها انجذاباً إليها.

وقراءتنا للمعاني المطروحة في الطريق في الشعر السعودي المعاصر لا تقوم على النظرة الشاملة لحركة القصيدة السعودية في هذه المرحلة، وإنما تقوم على كشف أبرز الأسباب، التي نمطت القصيدة المطروحة ذهنياً، مشيرين إلى بعض شعراء النمذجة الجاهزة بما يكفي لإضاءة جانب مهم من جوانب المسيرة الشعرية السعودية المعاصرة مع الأخذ في الحسبان أن التنميط والنمذجة في ثبات الذهنية الشعرية السعودية لا يلغي وجود النص الشعري المثير عند أولئك الشعراء، لكنه من الندرة بمكان.

وسيأتي من بعدنا من الدارسين من يوسع النظرة إلى مدارسة تلك الأسباب، وتفريعها، والزيادة عليها، ولفق الشكل إلى شكله من الوجهتين النظرية والتطبيقية.

فإذا نظرت في شعر محمد حسن عوّاد لحظت أن عقله أوفر من حسّه في قضايا شعره. لأنه كان يميل إلى تعميق صنعته الشعرية، فلا يرضى بما يورده عليه الخاطر، حتى ينضجه صهراً، ويخرجه في قالب يألفه الذهن، وتجد فيه العقلية المتقبلة له الباحثة عن المعرفة رغباتها في ذلك الشعر، وليس ببعيد أنه كان يتباصر بإبراز ذهنه، اعتداداً به، ورغبة منه أن يقدمه لقرائه في صورة صريحة، فكان وجدانه الشعري يسير في ظل عقله الفكري.

وتلمس هذا التوجه الذهني في صناعة الشعر عند معالي الأستاذ حسين عرب، ويبدو أن بحثه عن الفضيلة في شعره قد آثر منطق الفضيلة على منطق الشعر، إذ من الصعوبة نقل المنطق الفكري إلى منطق الشعر وتخصيبه تخصيصاً وجدانياً تذوب فيه مادة الفكر، لتتحول إلى معادل موضوعي للنفس.

وانظر إلى شعر أحمد بن إبراهيم الغزاوي وهو من أكثر الشعراء السعوديين رصداً لمنجزات التنمية في المملكة العربية السعودية، وأكثرهم قصيدة مدح للملوك، فقد مدح الملك عبدالعزيز يرحمه الله بأكثر من خمس وستين قصيدة، ومدح الملك سعود يرحمه الله بأكثر من أربعين قصيدة ومدح الملك خالد يرحمه الله، وخادم الحرمين الشريفين الملك فهد إبّان ولايته للعهد، أضف إلى ذلك مضامين وموضوعات شعره الأخرى، التي نظمها في مناسبات رسمية واجتماعية، وكل هذا الكم من الشعر لم يتجاوز به مرحلة المعاني المطروحة في الطريق، في مرحلتها الأولى الملتقطة، من الخارج، فقصيدة مدحية واحدة عنده، تعطيك نموذجاً كاملاً عن شعره المدحي، وعن شعر المناسبات العامة.

وهذا الشعر الذي تناول الماديات الأولية للشعر بعيداً عن تصويرها، أو حتى وصفها وصفاً يثير مستوى ولو ضعيفاً من الاستجابة الحسية له، مرده ضعف الطبع في بعديه الغريزي والمكتسب في نقل المعاني الأولية إلى المعاني الثواني، ونقلها من صورة الجماد الصامت إلى نبض حي مؤثر وجميل.

لذلك لم يكن شعر الغزاوي محل احتفاء من النقد، لأن النقد عدَّ شعره شعر مناسبات تلازمه عادة أداء الواجب، ومراسم المجاملات والعلاقات الاجتماعية.

وقد ذهب غير واحد من دارسي النقد إلى أن شعر المناسبات لا ينتج مثيرات وجدانية متوهجة في لغته، بقدر ما يثير شعراً معرفياً تضعف فيه القيمة الأدبية على حساب القيم المعرفية، وهذا التوقع ليس على إطلاقه، فقد يحمل الشعر مضموناً مناسباتياً وقيماً أدبية متطورة عند صاحب الطبع المتمكن، وهناك من يتعاطف مع الشعر المعرفي تعاطفاً معرفياً، فإذا ما تعاطفت مع شعر الغزاوي من خلال تقاطع الحس الإسلامي

بالقضايا الاجتماعية، والقومية، والوطنية، فإنك لن تتعاطف معه من خلال لغته غير المثيرة.

إن هذه الروح الشعرية التي تقدم المفيد على الجميل في منتجها الشعري، أو من عدم قدرتها على أن تجعل الجميل باثاً للمفيد. تجدها عند كثيرين من شعراء المملكة.

لقد كتبت مبحثاً عن البعد الإبداعي عند عبد العزيز الرفاعي في كتابي (عبدالعزيز الرفاعي أديباً). وقد أصدر الرفاعي ديواناً واحداً سماه. (ظلال ولا أغصان) ولم يضمنه الأغصان المفقودة المتمثلة في شعر الشباب، وقد ذكر في مقدمة هذا الديوان أنه اختار الشعر الذي يصور الجوانب الجادة من حياته، وطرح الشعر الذي يعبر عن مرحلة الصبا ونضارة الشباب، وربط الشعر بتحولات النفس من لهو الشباب إلى وقار الشيوخ، فجاء شعر وقار الشيوخ نظماً، وإن كان لم يخل من لمحات تحمل نبضاً وجدانياً قد يلحق بماهية الشعر، وليس تأخر شعره الذي بين دفتي ديوانه هو مكمن تأخره من جهة الأدبية، فالقلة لم تكن في يوم من الأيام مناط التأخر في جودة صنعة الشعر، كما أن الكثرة ليست هي الأخرى مناط التقدم، كما ألمحنا إلى ذلك في شعر الغزاوي.

وقل مثل هذا في البحث عن المعاني الأول في شعر محمد عبدالقادر فقيه، الذي لم يكن شعره محل عناية، ونظر من قبل النقاد المهتمين بدراسة الشعر السعودي، فقد ذكر الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي ما يعتري شعر فقيه من الهشاشة، ولعلها جاءته من قصور ملكاته المكتسبة، وقلة خبرته اللغوية بشكل خاص عندما وقع في كثير من الأخطاء، والأغاليط اللغوية.

إن الغزاوي، والرفاعي، وفقيه وغيرهم من الشعراء النفعيين كانوا يكتبون أشعارهم وعيونهم متجهة إلى استثمار القيمة التراثية النفعية،

والبيانية في بعدها التوصيلي، وفق إمكانات كل واحد منهم.

ولما ذاع صيت علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، والشابي، وبعض شعراء الرومانسية العرب؛ كان لذلك أثره على لغة القصيدة السعودية، إذ لم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثر بالرومانسية، من قريب، أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد.

وإن كان بعضهم قد حاول تطويع الرومانسية لاستقامة الفكرة الأخلاقية، كما فعل محمد حسن فقي، الذي استحكم سوء الظن في حركة الحياة، والنظر إليها بمنظار قاتم في شعره، وإذ بك تستطيع أن تدرس حياته من شعره، من واقع حركة العقل وليس من واقع حركة النفس، وهذا الذي جعل شعره نمطاً واحداً يغنيك بعضه عن بعض.

ولعل شعر سمو الأمير عبد الله الفيصل قد جمع أشتات ذلك التأثر بالرومانسية، نظراً لتمحور شعره حول مضمون واحد هو أقرب مضامين الشعر إلى الابتداع الرومانسي وهو شعر الغزل.

ففي دراسة كتبتها عن التشكيلات الإبلاغية في شعر عبد الله الفيصل كشفت الدراسة عن اتباعية ابتداعية في شعر الفيصل.

اتباعية للرومانسيين العرب في ابتداعهم الاتجاه الرومانسي. فروح عبدالله الفيصل ذات مزاج سريع غير مستقر في علاقته بالمرأة، والزمان، والمكان، فهي علاقة متوترة وقلقة، فالحياة سريعة في وقعها على نفسه، وعليه أن يستثمر لحظة صفوها، ويقتنصها، فهي لن تعود في دورة جديدة متكررة، وعليه أن يتجمل مع ماضيه، ومستقبله إذا ما واجه إشكالية الحاضر، هذه هي حركة النفس الرومانسية كما هي عند شعراء هذا الاتجاه.

لذلك تجد شعر الفيصل قد استثمر الجانب الحسي من الطبيعة،

وأحاله إلى حالات وجدانية تنبض بالشعور المتوتر الباحث عن إشباع ميوله، ورغباته أمام صدمة الحاضر، الذي يمثل في شعره ذروة الحرمان، وبالتالي النزوع إلى الشك، والحيرة، والتوتر النفسي، وهذه السمات تجدها ظاهرة واضحة في شعر الفيصل. وقد تعدّدت مصادرها عنده كما هو الحال عند عامة الرومانسيين قبله. فقد ترددت في شعره بعض ملهمات البيئة المكانية من ظلال، ومياه، وورود، وطير، ونبات، وأودية، وغير ذلك من مفردات بيئية صامتة، ومتحركة. ولما كانت الأفكار في ترتيبها الجوّاني تحتاج في كشفها إلى ما يسمى بـ (المونولج الداخلي). الذي يأتي في شكل مناجاة، فإن مناجاة الشاعر الأمير كان يتناولها السارد للحدث، أو طرف الحوار من خلال رؤيته لتلك العلاقة. ومن هنا برز الأسلوب الخبري في شعر الفيصل بشكل واضح وتوارت إلى حدّ ما العبارة الشعرية الإنشائية الموحية، على غير ما عهدناه في الشعر الرومانسي. وبإمكانك أن تصف لغته الشعرية بأنها لغة البيان العربي في بعده التوصيلي، وأن شعره هو شعر الموضوع الذي يصف حالاته الشعورية أكثر من تصويرها. فهو ليس شعر الرؤية الشعورية المعقدة، أو حتى البسيطة. فقد قرّب عبارته الشعرية للمتقبل ذلك الوضوح النابع من مفردات المعجم اللغوي التراثي، واستحضار التقاليد الشعرية العربية التراثية، وهذه الجاهزية التراثية لم ينفك الشاعر من تأثيرها على شعره. فلم ينغمس في أقانيم الرومانسية (الإلهام، والمرأة، والطبيعة). للبحث عن الخلاص كما كان يصنع الرومانسيون، ولم يتحرر من تقاليد التراث الشعري الغزلي. فهو يقلد الرومانسيين من جهة الحالة، ويقلد المعجم العربي الغزلي التراثي في لغة الحالة. ومن مؤشرات الجاهزية في الشعر السعودي ما تلحظه على تقسيمات قصائد الديوان الواحد إلى أبواب، وموضوعات. من مثل: شعر المديح، وشعر المناسبات، وشعر الرثاء، والشعر الوطني، وشعر الإخوانيات، والوجدانيات، وغير ذلك من قضايا الشعر. هكذا يفردون

الوجدانيات في باب من أبواب موضوعات الشعر، وكأن مضامين الشعر الأخرى ليست من الوجدان في شيء. وهذه اعترافات من الشعراء بهذا التنميط الشعري، الذي لم يتجاوز مستوى المعاني الذهنية المطروحة في الطريق.

أضف إلى ذلك شعراء الاستحقاق، الذين يلبسون كل مناسبة لبوسها. كشعر أسبوع المرور، وأسبوع الشجرة، وأسبوع المساجد، وذكرى الهجرة، وغير ذلك، من جاهزية الواجب، والمجاملة .

إن مثل هذه المعاني المطروحة في الطريق قد ألجأت الشاعر السعودي غير المنفعل إلى مفتعل. أي إلى افتعال تجاربه.

لذلك يمكنك أن تختزل هذا الشعر المفتعل عند الجيل الواحد، أو المرحلة الواحدة، في شاعر واحد، وأن تختزل شعر الشاعر الواحد في قصيدة واحدة.

لقد كانت الذهنية الشعرية الصانعة، والمتقبلة مهيأة للتعامل مع القصيدة المسرحية، والدرامية، لكننا لم نشهد هذا اللون من الشعر، وبخاصة في شعر التفعيلة القمين باستيعاب مثل هذه التجارب، ولم أر سبباً إلى هذه اللحظة على أقل تقدير في انصراف الشاعر السعودي عن هذا اللون من الشعر.

ويمكننا أن نشير إلى جاهزية أخرى من نوع آخر من أنواع المعاني المطروحة في الطريق، وهي جاهزية التراث المحلي، أو العالمي، الذي استثمرته القصيدة السعودية، طمعاً في استثارة المتلقي، وتهيئة ذهنه لاستقبال النص الشعري والتفاعل معه، وهي جاهزية أقل ما يقال عنها بأنها اقتباسات خارج نسيج التجربة الشعرية، وهذه الظاهرة تجدها مبثوثة في كل شعر عند الشعراء السعوديين. فقد استرفدوا في شعرهم أحداث التاريخ، ومادة المعرفة العربية، والمرجعية الشرعية، وكثيراً من وجوه

الحضارة العربية التراثية، والأساطير، والرموز الإنسانية.

وهذا كله إن أعطى القصيدة توسعاً في سياقها المعرفي، فإنه لم يمنحها ذلك الوهج الفني المحرك للاستجابة الانفعالية. وهذه الظاهرة تلمسها بوضوح في الشعر العربي الحديث، وليست خاصة بالشعر السعودي.

ومن المسلّم به أن مجرد استحضار التراث أياً كان مصدره لا يعد مقياساً من مقاييس تقدم الشعر، وفي المقابل فإن عدم الالتفات إلى التراث في بناء الشعر لا يعني إخفاق الشاعر وتأخر شعره. فالقضية تكمن في قدرة الشاعر على التعامل مع اللغة، تعاملاً جديداً، يلتقي فيه التراث مع رؤية الشاعر الجديدة. والذي يدفع إلى ترثنة العصرنة أمور منها: إظهار البراعة والتباصر بالثقافة الشعرية التراثية، ومنها سيطرت التراث سيطرة مخزون وذوق، وثالثة قد أشرنا إليها من قبل وهي البحث عن تهيئة الملتقي للنص الشعري الجديد. من ذلك الاستشارات الطللية، والاقتباسات الافتتاحية من آي الذكر الحكيم، أو من الشعر التراثي. ولما كان الشعر المطروح في الطريق يتناول في نظمه قضايا عربية مشتركة. فقد تكررت الأفكار في هذا المستوى من الشعر، وتكررت الرموز، والأقنعة لشخوص، تراثية من أمثال عنترة العبسي، وخالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، وغيرهم. ستجد هذه التعبئة التراثية في أول ديوان شعري سعودي يقابلك، وستجد تنميط السندباد المرموز به للمغامرة. ولمّا لم تكن الأسطورة مهضومة في أبعادها العقائدية وغير مرغوب في تلك الأبعاد، لجأ الشاعر السعودي إلى التعامل معها بوصفها وسيلة تعبير عن أزمة الشاعر، وكان الاهتمام الشعري يتجه إلى الحكاية والقص الشعبي التراثي. لقد كان التمحور حول التراث في بناء القصيدة السعودية قيداً لم تنفك منه إلى آفاق المستقبل. إذ كان الحراك في هذا التمحور بين التراث

والحاضر، في مستوى تقليدي سيطرت عليه مادة التراث شكلاً، ومضموناً، وفي مستوى استدعائي إلماحي يسقط الإشارات الرامزة إسقاطاً سريعاً، فتبقى في مستوى القشرة التي لا تتغلغل إلى أعماق التجارب.

وهذا هو المستوى الأكثر حضوراً. وقد حضر التراث في مستوى استدعاء النص التراثي استدعاءً صامتاً، ولم يكن لاستحضار التراث تلك التشكيلات الرؤيوية الداخلية من شعر المعاني المطروحة في الطريق.

وقد حاولت الحركة الشعرية في المملكة أن تتجاوز هذه الجاهزية الشعرية من خلال ذلك الحراك الشعري، الذي تقاطعت فيه الرومانسية مع الواقعية. إلا أن هذا المستوى من الانفعال الذاكراتي كان يتعامل مع شرط الواقع. إذ يتم ترتيب أفكار التجربة الشعرية ترتيباً ذهنياً، غير نفسي. أو قل إن الذهن كان يأخذ أكبر من دائرته في صياغة التجربة، لأنك ستقف في هذه المرحلة على لغة شعرية ممنطقة، ومعقولة، توجه الإشارات الرامزة في لغة المجاز، والرمز توجيهاً ذهنياً. فإذا عكست اللغة الواقع أثر ذلك على المستوى الانفعالي للغة، التي ستبقى تراعي رغبات الحس، والعقل. ولن تصل إلى مستوى الإثارة الصنعية، والدهشة، والتوقع، فيما تبثه العبارة في نموها المطرد من إشعاعات إيحائية تزعج القوى المائزة لعناصر التشكيل، وتحثها على توسيع دائرة البحث في طبيعة العبارة الصدمة، وما وراء العبارة من إسقاطات نفسية وذهنية، للتقرب من لغة هذا النص المشكل، أو ذاك، وعليك أن تبحث عن هذه الجاهزية اللغوية، وعن مؤثرات التقاليد الشعرية العربية التراثية، وعن المضامين الإصلاحية والمؤثرات الابتداعية الصدى في مسيرة القصيدة السعودية في تحولات أجيالها التحقيبية، وليس في تحولاتها. نظراً لغلبة صفة الثبات على بناءاتها.

ويبدو أن التشكيلات الذهنية السعودية المنتمية إلى الميل إن لم

يكن التسليم بصلاحية الاتباع، والحذر من الابتداع، كان لها دور لا ينكر في الركون إلى التعامل مع المعاني المطروحة في الطريق، والرضا منها بوصف المشاعر دون التعمق في تصويرها. حتى فهم غير واحد أن هذه المشاكلة في مراعاة القيم المعرفية، والأدبية إنما هي جمود، وسكون يعوق حركة التطور الشعري. وأن المغايرة، والمفارقة التي لم تألفها الذهنية النمطية الجاهزة هي السبيل إلى توسيع الفضاء الشعري، لما يفترض أن يكون عليه الشعر، لا بما يكون عليه حال المنطق، والتعبير عن اللحظة الشعورية من داخل، وليس من خارج.

ولقد كان خيار التحول إلى الواقعية منذ الستينات في حركة الشعر العربي، ومنه الشعر السعودي قد كرّس قيوداً جديدة على المشهد الشعري السعودي، حين فهم الشاعر السعودي الواقعية فهماً كونياً، فأخذ يفتش عن الحقيقة الكونية، ومتعلقاتها الذهنية. فصرفه هذا عن الالتفات إلى الواقعية (المذهب الأدبي) ولم يواجه الحقيقة الكونية بحرية طرح الرؤية الواقعية الجديدة.

وكانت دعاوى الحداثة في أواخر السبعينات الميلادية من القرن الماضي قد شارفت على الدخول إلى حركة الثقافة العربية المعاصرة، فاختلط على المبشرين بها، والمعارضين لها فهمها في المنظورين العربي، والغربي. وهناك شبه إجماع بين هؤلاء وأولئك أن أصولها غربية المنشأ، والتصور. فالحراك المفتعل بين الكنيسة والعلم، وأن تلك تحد من نشاط هذا قد أفرز حداثة التمرد، فالثورة، ثم التغيير. وما ذاك إلا لسلطان العقل في عدّه صانع حياة، وليس وسيلة استدلال كما هو الحال في التصور الإسلامي. فالحداثة في المنظور الغربي تدمير كل ماله علاقة بالغيبيات، واليقينيات، وتشكيل العالم تشكيلاً جديداً يصنعه العقل، ويحقق له الحرية المطلقة، والتقدم العلمي.

إن الخطاب الحداثي الغربي الحديث، قد بدا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي، واستمر في فعله العلمي التجريبي حتى هذه اللحظة، وهو مرشح للاستمرار، نظراً لاستمرار تطور الآلة الحديثة. أما الجانب النظري لذلك الخطاب الحداثي الغربي، فقد كان مهاداً لدعوات العولمة، ونهاية التاريخ. وهذه الدعوات المنبثقة من خطاب الحداثة النظري ما كانت لولا أن الحداثة قد وصلت في بعدها النظري إلى نوع من التنميط. فلم تعد تحمل وهج الثورة ذات الفاعلية المستمرة.

أما الذي حمل همّ الحداثة العربية، وحاول إشاعتها في المجتمع العربي ومنه مجتمع السعودية، فهو العقل النظري الأدبي، وليس العقل العلمي التجريبي. ولم تكن منطلقات هذا الهم الحداثي ناشئة من صراع بين الدين والعلم. إنها ناشئة من صراع بين الذات والواقع، واستنهاض مكامن القوى الذاتية لتجاوز هذا الواقع المتردّي، والمتخلف في كل شيء.

لكنهم فهموا الحداثة في مقابل القديم، وحمّلوا القديم تبعات المرحلة الراهنة ليس من خلال مادة القديم وبخاصة المقدس منه، ولكن من خلال الضعف في تفعيله تفعيلاً حياً يصلح به آخر هذه الأمة، كما صلح به أولها.

فتوجهوا إلى تحريك الراكد من الخطاب العربي في أنساقه كلها بلا استثناء، وكانوا يتوقعون أن الثورة الصريحة العلنية في مواجهة ذلك الركود سيخلق لهم مشكلات مع سلطات الأنساق الخطابية المتنوعة. فأخذوا يؤسسون لهم لغتهم الخاصة، وواقعهم الخاص، وتطلعاتهم التغييرية.

وقد كانت أسئلة الحداثة التي تداولتها الشعرية السعودية محل ريبة وشك لدى القاعدة العريضة من متقبلي الشعر، الذين رأوا في هذه اللحظة التاريخية التداولية الحداثية في منتجها الشعري استفزازاً للذائقة،

وجرأة على الأصالة وإنها إلى الانحراف أقرب منها إلى الوعي بحركة التاريخ، وأنها جريئة في تجريم التراث، والواقع معاً، وأن صلتها بالتراث صلة استحضار ونفي، وهي في نظرهم تقوم على هدم القديم هدماً كلياً تمهيداً للبناء الجديد، ونفي غير شرطها التعبيري، وغير ذلك من صفات رد الفعل الاستفزازي للحداثة، مما تبنته الدعوة المناهضة للحداثة. من هنا انكفأت لغة الشعر الحداثي على ذاتها، وأخذ العقل فرصته في تشكيلها لتكون قادرة على مراوغة الحقيقة، وإبداع حقائق جديدة لم يصل إليها إلا من خبر لعبة اللغة المعرفية، وهذه النمطية اللغوية المغرقة في الغموض المتعمد كانت القاسم المشترك في لغة الشعراء الحداثيين. وقد تلبسوا لبوس المصلحين الجدد فوقعوا فيما وقع فيه وعّاظ الإصلاح من الشعراء السعوديين، ولكن بطريقة الثورة التغييرية، وليس عن طريق الدعوة التجديدية.

إن البحث عن الحرية والعدالة. هما المضمونان اللذان دارت حولهما أشعار الحداثيين في الأغلب الأعم، حتى أصبح البحث عن الخلاص، وعن المنقذ ملمحاً مكروراً، ومبتذلاً، وموضوعاً جاهزاً. لقد وهم الشاعر السعودي أن أزمته الحضارية، وأزمته الإبداعية ستحلها أسئلة الحداثة، ولم يتنبه إلى أنه قد واجه الحداثة في أزمتها، حين توقفت عن حراكها الثوري التغييري بتأطير نموذجها عند الآخر. وكأن الشاعر السعودي موكول بمواجهة الأزمات في تحولات التداولية التاريخية، وتسارع تلك الأزمات، وتلك التحولات، وكان بالإمكان تأصيل رؤية شعرية عند مجموعة من الشعراء السعوديين، الذين داخلهم إحساس بضرورة التحديث في الشعر، ليعبر عن مزاج المرحلة، وليفك الارتباط بين الشعر بوصفه قيمة فنية يثير الصدمة الانفعالية قبل إثارته صدمة المعرفة، وبين الاستحقاق الشعري الذاتي، أو الجهوي، مما يرغب فيه المتنفعون بالشعر. والساحة الشعرية مهيأة الآن إلى إثارة لحظة حداثية جديدة، تنتشل الشعر

من أزمته الذهنية، وتستشير فيه ذوقه العربي، ورؤيته العربية الخالصة، بلغة لسانه المنفعل بنبض شعوره، وأحاسيسه، وليس بنبض شعور مستعار، ورؤىً إلزامية من خارج.

إن هذه اللحظة الحداثية التداولية، التي نبحث عنها ينبغي أن ترتكز على مقومات العروبة، وأن تطرح أسئلتها بكل جرأة، ووضوح، وأن تكون حداثة عربية الوجه واللسان، قابلة لأسباب التحديث، والتغيير.

فقد شهد التاريخ العربي أكبر وأعظم حداثة تغييرية في تاريخه. وهي حداثة الإسلام **﴿اقْتَرَبَ لِلنَّاسِ حِسَابُهُمْ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ مُعْرِضُونَ، مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلاَّ اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ، لاَهِيَةً قُلُوبُهُمْ وَأَسَرُّواْ النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُواْ هَلْ هَذَا إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ﴾**. وهذا يعطي الحداثة التداولية مرونة في عمليتي التجديد والتغيير، وفق المنهج الإلهي، وذلك إذا اتفقنا على أن الحداثة تداولية تاريخية، وليست ظاهرة فكرية، أو أدبية، وعلى هذا الأساس يصبح لكل زمان حداثته المستنبتة من حاجات الناس القائمة.

إن هذه القراءة للقصيدة السعودية وفق مفهوم المعاني المطروحة في الطريق قد أشارت إشارات سريعة إلى بعض الأسباب التي أسهمت في تمحور كم كبير من الشعر السعودي المعاصر حول الجاهزية الذهنية، وكان من أبرز تلك الأسباب التي لم نفصّل القول فيها. هاجس البعد الإصلاحي، وهيمنة العقل، وضعف الطبع وقصور الخبرة الشعرية، وسلطة التراث، والمستجدات، والفهم القاصر للواقعية وابتذال الرمز، وافتعال المضامين الشعرية، وأزمة أسئلة الحداثة، وغياب الشاعر المؤهل، الذي تؤهله إمكاناته العزيزية، والاكتسابية إلى تخصيب المعرفة تخصيباً وجدانياً، ونقلها من منطق المعرفة إلى منطق الشعر. أضف إلى ذلك هذه الأزمة الحضارية التي أشرنا إلى بعض وجوهها في صدر هذه الدراسة فيما يتعلق

بالحرية، وطغيان الذهنية العلمية وأزمة الضمير العالمي، وأزمة التخلف وغير ذلك مما يؤثر على سلامة الرؤية واستقامتها.

* * *



مدخل:

ما المقصود بالمنجز الجمالي سؤال يتبادر إلى الذهن لدى قراءة عنوان هذه الورقة، لذا أود أن أوضح أنني أعني بهذه العبارة ما أسفرت عنه التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية من سمات فنية ناجمة عن استثمار الشعر لجملة التوظيفات والتقنيات في كتابة نصوصهم الشعرية ومضاهاتها للنصوص الشعرية المعاصرة لدى زملائهم من فرسان القصيدة الحديثة في شعرنا العربي. من هنا تأتي كلمة معاصرة مرتبطة بمحايثة الشعر العربي الحديث وليست مطلقةً في دلالاتها كمصطلح.

وقد عمدت إلى الاطلاع على جملة من الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث، وكذلك على مجموعة من النصوص الشعرية التي تمثل - على نحو ما - هذه الحركة الشعرية محاولاً الوقوف على جماليات الشعر العربي ثم رصد ما أسفرت عنه دراستي للتجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ومحاولتي موضعتها في سياق تلك الحركة، ولا أزعم - على الاطلاق - أنني قمت بدراسة شاملة كاملة لتلك الحركة، ولكنني حاولت ما استطعت الإلمام - وفق رؤيتي الخاصة - بأهم ما تمخضت عنه التجربة المحلية وكذلك الحركة الأم التي تندرج في سياقها بحكم الوحدة التي تحكم المنبع والمؤثرات والثقافة، وقبل هذا وذاك اللغة، ولعله من نافلة القول الإشارة إلى أن مادة التجربة ومن ثم لحمتها وسداها تتمثل في اللغة، من هنا كانت المنطلق في رصد المنجز الجمالي، فاللغة الشعرية خامة التشكيل، وكان الاهتمام بمبدأ التشكيل الجمالي بوصفه

ممثلاً لجوهر التجديد في القصيدة الحديثة نقطة الارتكاز في هذه الورقة وقد انصبت عنايتي في الدرجة الأولى على الجانب الفني تحديداً مع قناعتي التامة بأنه من غير الممكن فصل هذا البعد عن الرؤية بتاتاً.

(بعض السمات والملامح)

(1)

إن الحديث عن لغة الشعر يعني معالجة سياقات لغوية مغايرة عن الأنساق المعروفة في اللغة بوصفها بنية لها نظامها المنضبط في إطاره الدلالي والصياغي[1]. فنحن نتعامل مع لغة محتشدة بالانزياحات التركيبية والمعجمية، وإذا كان لنا أن نعمد إلى ضبط المسألة وفق تقسيمات تأخذ طابعاً تصنيفياً محدداً فلابد أن نشير إلى عدة مسائل تتصل بالنظام اللغوي ومعياريته. فهناك البعد المعجمي وما ينتابه من خلخلة للعلاقة بين المفردة اللغوية بوصفها مدلولاً، نثمة من يمارس عملية جذرية تتصل بتلك العلاقة بين (الدال والمدلول) حيث يتم تجريد المفردة من دلالتها المعتادة مع الاحتفاظ بجوهرها العميق غير المدرك ظاهرياً وشحنها بدلالات جديدة تبدو غير ذات صلة بالمعنى الأصلي، ولكنها غير منبتة العلاقة تماماً بذلك المعنى، وتبدو الدلالات الجديدة طارئة وملتبسة أملتها خصوصية التجربة الإبداعية، وفي اعتقادي أن مدار علم البيان في البلاغة العربية حول هذه المسألة: إحلال دلالة محل دلالة أخرى سواء في الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، ولكن المسألة ليست بهذه السهولة، إذ تبدو الدلالات الجديدة طارئة في تشكيل اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة متجاوزة لمفاهيم البلاغة العربية في الدرجة وليس في النوع، فالدلالة الجديدة لا تنفصل تماماً عن الدلالة الأصلية بل تتفق مع جوهر المماثلة بين الدلالتين بينما تجمح الدوال وتنتج مدلولات بعيدة تحتاج إلى

حساسية مرهفة لالتقاطها، ففي قول عبدالعزيز المقالح من قصيدته (المسافر ليلاً):

كيف ينشق قبر ليلتهم الكلمات البريئة

يلتهم الصوت والوجهة

أجنحة الصحو خيطاً فخيطا

ولا تتوقف سيارة الموت

تبدو كلمة يلتهم محلقة في فضاء دلالي بعيد يتجاوز المفهوم الاستعاري المألوف، إذ أفرغ الشاعر هذه المفردة من معناها القديم ليشحنها بمدلول جديد، ولست معنياً هنا بآلية الإزاحة في العبارة إنما يهمني تحققها.

وليس من شك في أن العمل على خط المعجم في عملية التشكيل محور مهم في إنجاز جماليات القصيدة الحديثة، فثمة محاولة لتجميع الدوال في مستواها العميق لصنع لون من ألوان مركزية الدلالة بالإضافة إلى تردد دوال معينة بانتظام، كذلك هناك العمل على ممارسة شكل من أشكال التفريغ والامتلاء بمعنى غسل المفردة من معناها السياقي وشحنها بإيحاءات جديدة، وربما بدا الشاعر الفيتوري مثالاً بارزاً على هذا المنحى، وكذلك العمل على استثمار الدلالات الطارئة الناجمة عن ممارسة نوع من الإزاحة في تركيب الجملة وتكرار دوال على نحو منتظم يمكن رصده وإحصاؤه.

وهناك ممارسات تقوم على تعمد التجريب في إنتاج مدلولات تنجم عن التهشيم المقصود للمعجم اللغوي، وفي المقابل ثمة من ينغلق على معجم خاص به أو على طريقة مخصوصة في استخدام المفردات، ولعل أبرز مثال على ذلك نزار قباني الذي حاول منير العكش أن يحصي

المفردات التي يستخدمها وتتردد في قصائده في بضع مئات بل عشرات من المفردات، وثمة تركيز على المفارقة اللغوية يبدو شديد الوضوح لدى العديد من الشعراء العرب، بل إن المفارقة - في حد ذاتها - جوهر التشكيل الفني بعامة، ونجد من الشعراء من يحاول اقتراف لون من العنت في توليد مجازات بعيدة وصياغات يولفها توليفاً لتنتج مدلولات غريبة متوافقة مع الحالة الشعرية غير المألوفة وليست هذه الظاهرة مقصورة على شاعر بعينه، بل تكاد تكون عامة لدى شريحة من شعراء الحداثة من المولعين بالتجريب كأدونيس وأضرابه، وحتى لدى البعض الآخر مثل علي كنعان وثمة منهج آخر في استثمار المفردة اللغوية يتمثل في التعامل مع الحواس تعاملاً مباشراً وما يترتب على ذلك من ولع بالتفاصيل ووقوع في أسر النثرية، ولعل أبرز الشعراء ممارسة لهذا المنحى محمد الماغوط بوصفه من أبرز شعراء قصيدة النثر والشاعر محمد عمران الذي يبدو مولعاً بالصياغة الصحافية[2].

وهناك من يعمل على تنمية الدلالة وتكثيفها وتحولها وتطورها ولو أدى ذلك إلى تمزيق الجملة وتشظيتها مثل فايز خضور، كذلك فإن استثمار المفردات الأكثر شيوعاً واستعمالها في جمل قصيرة متوترة من المناهج الشائعة لدى بعض الشعراء مثل علي كنعان وهناك من يعمل على استغلال القيم الصوتية وإبداع لغة داخل اللغة مثل أحمد عبدالمعطي حجازي[3].

وفي هذا الإطار تبدو محاولة شحن اللغة الشعرية بحالة (الخطف) التي تمثلها اللغة الصوفية بما تختزنه من قدرة على الإثارة والإيحاء والإشراق، وهذا هو أسلوب التعامل التجريدي مع مفردات اللغة كما يتجلى عند أدونيس الذي يرى الشعر بديلاً عن العالم، فأدونيس يستخدم قاموس النفري وتستشري في مفرداته السمة الأسطورية حيث الإدهاش

والحركة والإثارة.

ومن منجزات القصيدة العربية الحديثة اللعب الراقي بالمفردات، وثمة من لا ينكر أنه يلعب بالمفردات بل يؤكده من هؤلاء حسن طلب، ولكنه ليس لعباً سطحياً مبتذلاً، بل استعراض للجمال والكمال يطلبه كل فنان كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي في كتابه (أحفاد شوقي) حيث يقوم الشاعر بترويض اللغة، الصوت يقترح دلالته والدلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات واللغة تتأمل فتنتها:

أسلمني الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الياء

كانت تتدرج في مستويات الضوء الحي

وتأخذ زينتها من أبهة الماء

إلى أن يقول:

وأعبر من نسق الأسماء إلى فوضى الأشياء[4]

إن لعب حسن طلب بالأصوات ليس لعباً مجانياً بل لعب دال، وثمة من يرى أن هذا اللعب يعبر عن ألم ممض ورغبة في العودة إلى المنبع والبكاء في حضن الحبيب.

وثمة من يوظف التراكيب ويخرج من إطار المعجم إلى منطقة الصياغة مشتغلاً على خط آخر هو خط النحو الذي يفضي إلى استثمار الإمكانات البلاغية والإيقاعية وهو ما يشير إليه بعض النقاد بالتخصيب الشعري.

من الأبنية المفارقة التي تبدو حصيلة للاشتغال على الصياغة الأنفقية ما أشار إليه محمد عبد المطلب عند الشاعر محمد أبو دومة:

مذ قلبي يا بنة عمي بمحبته لك آخى قلبك وتحلى...

صفاه الحب بصفاة التوب. سقاه فساقاه وأسقاه دنان القرب.

لقد لجأ الشاعر إلى اختيارات إبداعية فمارس عملية انزياح أفقية مخالفاً الصياغة النحوية التقليدية ولاعباً بالمفردات معيداً لعملية التوزيع والاختيار مستحدثاً لمواقع دلالية طارئة، وهو ما يطلق عليه الاختيار والتوزيع مما أدى إلى تمرد المفردات على معانيها المألوفة.

وفي هذا الاتجاه تأتي الظواهر الإيقاعية خصوصاً تلك التي تنجم عن التكرار

كما نلاحظ في شعر محمد مهران وبدر توفيق الذي يقول:

خائف ضوء الفجر لا ينام

طالب دفء **الأرض لا ينام**

فاقد لون الحب لا ينام

هذه البنية التكرارية تفرز إيقاعاً موقظاً لافتاً، وهي بنية تقوم على **التماثل**، وفي سياق هذه البنية يأتي التجنيس كظاهرة إيقاعية استثمره أصحاب الاتجاه السابق ممن استمرءوا اللعب بالمفردات ومنهم شريحة من شعراء السبعينات والثمانينات كأحمد الشهاوي و أحمد تيمور.

وفي إطار التشكيل الجمالي المتصل باللغة يبرز دور الضمائر النحوية وما يرتبط بمفهوم الفواعل في النقد الحديث الذي يتجاوز الجانب النحوي ويقترب من تخوم التشفير والترميز، ودائرة الفواعل تتجاوز المستوى المتعلق بالضمائر النحوية حيث الفواعل اللغوية والدلالية التي تمثل القوى المحورية التي يتركز فيها الفعل الشعري على حد تعبير صلاح فضل. وقد أشار عبدالمطلب في دراسته لديوان أبي سنة(رماد الأسئلة الخضراء) إلى تعامله مع الضمائر بكل أشكالها الظاهر والمستتر تعاملاً جمالياً وأحصى الناقد تردد هذه الضمائر بكل تشكيلاتها مستنتجاً

حضور الذات الشاعرة وتجليها تجلياً مدهشاً[5].

ومهما يكن من أمر فإن المنجز الجمالي في المجال الصياغي أساس في بنية الشعر الحديث سواء ما اختص منه بالعلاقة بين الدال والمدلول حيث تتخلخل العلاقة بينهما مع الإبقاء على ما تقتضيه الطبيعة الرمزية لإفساح المجال أمام القراءة التأويلية، وكذلك اهتزاز التوازن بين الدال والمدلول أساس في الجماليات الحديثة للقصيدة.

(2)

ثمة تيار داخل القصيدة الحديثة عمل على تنمية النص لتطول القصيدة إلى الحد غير المألوف، إذ تتعدد الأصوات في النص ويتبدى المنزع الدرامي، وتشكل معظم الديوان وتتسمى باسمه، أو تكون جزءاً مهماً منه، من ذلك النوع قصيدة محمود درويش «مديح الظل العالي» وقصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي «البحر والبركان» وغيرهما. وربما كان ذلك تأكيداً لحقيقة انسيابية الزمن وامتداده، إذ لا نكاد نمسك بجزيئاته فيصبح التشكيل حركة متواصلة تلم بمفردات العالم وتعيد إنتاجها في صيرورة متصلة مستوعبة نبض الزمن في جوفها مجردة لتجلياته في منهج ينهض به مد التحول والتواصل المستمر.

ولعل من أهم الأدوات التي تساعد على هذا النمط من التشكيل السردي بوصفه قادراً على توفير اللحمة الملحمية لوحدة النص وإنجاز وحدته العضوية.

إن مثل هذا النوع من القصائد فيه رؤية أو (رؤيا) كلية مركبة تسعى إلى ما يسميه بعض النقاد التحقق الشامل الكلي، ويحاول أن يتجاوز المعطى الواقعي في ثباته واستقراره متشبثاً بما يدعونه أنه الحلم المتحرك تارة والتوق والعنف المبدع تارة أخرى، وهنا يبرز التجريد والنهج

القائم على عقلنة الأشياء في القصيدة التي تطول بسبب إلحاح الشاعر على فكرته وشعرنتها بصنع فضائها التخييلي الذي يبدو أقرب إلى شرح عالمه بنحت المزيد من الصور والإغراق في تشكيلاتها الموغلة في التعقيد كما نجد عند أدونيس وبدرجة أقل عند عبد المعطي حجازي وغيرهما.

لعل من أهم منجزات القصيدة الحديثة التنحي بعيداً عن الغنائية المعهودة لدى الرومانسيين (وقد هيأ المدى الذي استغرقته القصيدة الطويلة المجال لظاهرة جمالية تمثلت في النزعة الدرامية حيث تتعدد الأصوات مما أدى إلى أن يلجأ شاعر كصلاح عبدالصبور إلى القصيدة الحديثة، الأمر الذي أدى في نظر بعض النقاد إلى انعطافة جذرية في جماليات القصيدة الحديثة، وقد أدى ذلك إلى تحول في صيغ التعبير تمثلت في استثمار ما يسميه البعض الصيغ الفورية للكلام حيث تستغل لغة التعبير اليومي التي من شأنها أن تصنع الفضاء الدرامي للقصيدة الحديثة، فهي تعمل على إذكاء التوتر بين مختلف مستويات التعبير في القصيدة بإخفات الصوت الغنائي والعمل على إشعال حركتيه وصراعية فواعله. وقد تنبه بعض النقاد إلى أن تطويل القصيدة أشبه ما يكون بجعلها مشبعة بخصائص الخطاب النثري ومن ثم شعرنته وحقنه بشحنة درامية، ويمثلون لذلك برسالتين شعريتين هما: «من أب مصري إلى ترومان» لعبدالرحمن الشرقاوي و«رسالة إلى صديقة لصلاح عبدالصبور».

وفي هذا الإطار تأتي ظاهرة الرؤيا التي تتكئ على جملة من الخصائص الأسلوبية مثل العبث بالزمان وتهشيمه وكذلك المكان واختيار القناع الأسطوري، وقد عكف شعراء (الرؤيا) على تشكيل رؤيا للعالم ذات أبعاد شمولية تتجاوز التفاصيل والجزيئات عبر القصيدة الطويلة، وعرف من شعراء الرؤيا البياتي وسعدي يوسف وخليل حاوي وبلند الحيدري وأضرابهم، وإذا كان ثمة من يعكف على التجريد الخالص فإن

هناك من يستنبت رؤيته للعالم من قلب الواقع المعاش مراوحاً بين الأسلوب الملحمي الخالص والأسلوب الدرامي، وقد كان من نتاج التطويل في القصيدة الحديثة اتسامها بتوظيف كم هائل من المعارف الثقافية والموروثات الأسطورية مثل قصائد درويش وحاوي والبياتي، مما حدا ببعض النقاد إلى الإشارة إلى أن بعض هذه المطولات قد استوعب الحقب الخمس للآداب الغربية كما أوضحها فراي في كتابه «تشريح النقد» ممثلة في فيما نجم عن تحليله للقصة وأنواعها الأربعة: الرومانس والمأساة والملهاة والهجاء»[6].

وقد قاد الطول المفرط للقصيدة الحديثة إلى الجمع بين عناصر متضادة في القصيدة الواحدة، فثمة غناء وترجيع وتكرار ثم إيغال في التركيب وعناقيد الصور، وتتآلف الدراما والغناء والتعبير والتشكيل، وقد عمدت إلى استثمار التقنيات السينمائية كالمونتاج والكولاج بالإضافة إلى السرد.

(3)

أصبحت القصيدة الحديثة ساحة تلتقي فيها جملة من النصوص التي تتداخل مكونة نصاً جديداً حيث تتراسل الدلالات داخلها، وتختلف ألوان التناص فبعضها يشار إليه بشكل مباشر بذكر شيء من وقائعه أو أسماء أبطاله، والبعض الآخر يفكك ويعاد تشكيله وفقاً لرؤية الشاعر، وهناك من يعمد إلى بعض الإشارات تلميحاً لا تصريحاً، وثمة من يتغاضى تماماً عن السياق النصي ويعمد إلى استلهام المنهج البنائي. ولست الآن بصدد الحديث عن أشكال التناص، ولكن حسبي أن أشير إلى أن التداخل النصوصي قد وظف في القصيدة العربية الحديثة على أوسع نطاق وتعددت ألوانه سواء من حيث أساليب التوظيف أو من حيث

موضوعات النصوص المستدعاة، ولعل السياب من أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بالتناص ومن أسبقهم كذلك، فشعره في غالبيته يقوم على استثمار هذه الأداة، وتبدو كثافة النصوص الغائبة لافتة للانتباه في شعره وهي نصوص إغريقية أسطورية ونصوص دينية مسيحية، وهو يستثمرها في طرح رؤاه الكونية ومواقفه الفلسفية، وقد أثر السياب في معظم شعراء القصيدة الحديثة في العالم العربي، وتميز السياب في توظيفاته للنصوص بالتنويع واستيعاب أغلب أشكال التناص المعروفة بل وإبداعه فيها، كما أنه ابتكر تقنية أشبه بتقنية القناع[7].

وقد ذهب محمود درويش إلى مدى أبعد مما ذهب إليه السياب والبياتي وغيرهما حين عمد إلى حشد التداخلات النصية على نحو خاص ممثلا في بنى معرفية تتسرب إلى نصوصه على نحو خاص، وهو مولع باستلهام الدلالات الزمانية والمكانية على نحو بارع في استحضار الظلال الدلالية وابتكار بنيته المتداخلة في بناء بالغ التركيب والتعقيد. وسنجد أن صوت درويش شديد الوضوح لدى كثير من الشعراء الشباب في مختلف نصوص القصيدة الحديثة.

ويتميز أمل دنقل بهذه الظاهرة أيضاً، وبأنه من الذين استدعوا صوت التراث العربي في أبعاده المختلفة خصوصاً في ديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وأشار بعض النقاد إلى أن التناص عنده يتميز في إدراج النص الغائب ضمن تقنية اللوحات.

لقد انبثقت تقنية القناع من التناص ولكنها أصبحت أداة خاصة بعد أن تطورت لدى العديد من شعراء القصيدة الحديثة. وقد تجلت هذه المنجزات الجمالية وغيرها في القصيدة العربية السعودية الحديثة، وبرزت ظواهر فنية خاصة سأشير إليها في العرض الموجز الذي الذي حاولت أن

استخلص فيه بعض جماليات القصيدة السعودية الحديثة.

المنجز الجمالي في إطاره المحلي

(1)

ليس ثمة من يماري في أن القصيدة السعودية الحدية قد واكبت تطور المنجز الجمالي في الشعر الغربي المعاصر منذ البواكير الأولى للحركة التجديدية على يد العواد وأضرابه ممن خطوا الخطوات الأولى في هذا المضمار، فقد تنبه العواد إلى أهمية إحداث تغيير في البنية اللغوية والإيقاعية للقصيدة، فتضمنت أشعاره بذور التحول في هذه البنية، حيث ضمنت هذا الأشعار نسقاً تحاورياً في سياقاتها اللغوية معبراً عن انشطار الذات والتماهي في الضمير الجمعي، وترميز الأنثى، تلك الظواهر التي نمت وتطورت وأصبحت من الملامح المهمة في القصيدة الحديثة، ومهما بدا من دور للتصميم الذهني فإن هاجس التغيير في بنية القصيدة ظل يساوره في أغلب إنتاجه، سواء في البنية الإيقاعية على نحو بدا محدوداً عبر اختراق النظام الوزني بالاقتراب من شعر التفعيلة، ومحاولة الاقتراب من تعددية الأصوات بحشد كم كبير من الإشارات الأسطورية الذي أصبح منهجاً شديد الأهمية لدى السياب وأضرابه ممن يطلق عليهم اسم «الشعراء التموزيون» حيث وظفت الأسطورة على نحو عضوي فلم تعد العلاقة مع العنصر الأسطوري علاقة تماثل لا تتجاوز منطق البلاغة التقليدية كقوله مثل:

مثل «فينوس» في الأولمب فتاة   فلذة الحس ليس بالمكذوب

كذلك النزعة السردية في بناء القصيدة كان لها دورها في بناء القصيدة لديه و لدى سعد البواردي يقترب منه في هذا المجال ولكن على

نحو آخر إذ تزدحم بعض قصائده بالأعلام، ويعمد إلى اختيار الصور الصادمة ويحاول تطويع البنية اللغوية بما يحدثه فيها من صياغات تبدو أقرب إلى التلاعب اللفظي، وكذلك حسن عبد الله القرشي الذي يستثمر ضمير الخطاب في التعبير عن انشطار الوعي داخل الذات متماهياً مع ضمير الجماعة مقترباً من تقنية المونولوج:

غارق أنت حتى الثمالة

تنقر حب العصافير في القيظ... إلخ

ويتطور هذا الملمح الجمالي ليتحول إلى ظواهر تقنية ملموسة عند القصيبي الذي كان منجزه الرئيس في التعامل مع اللغة الشعرية مقترباً من نزار قباني في اللعب على وتر المفارقة اللفظية والتركيبية والصورة المباغته، ومن صلاح صبور في اصطناعه للغة القريبة من نبض العامة وفي اتكائه على المنهج السردي الملحمي والخيال الشعبي في قصيدته «نهر الحياة» واقترابه من صلاح عبد الصبور في «زهران» ومن فدوى طوقان في «حمزة»، وقد طور هذا المنهج حتى بدا قريباً من تقنية القناع وعلى نحو ما، وتبين وضوح العلاقة بين أجزاء الجملة يجعله قريباً من منهج نزار قباني الفني ومدرسته التي تعتمد على مفاجأة القارئ عبر استخدام المفردة على نحو مغاير لما هو مألوف والعواجي يلامس سقف الهجائيات النزارية حيناً، ويوغل في تقصي البعد الكوني والأسطوري للمرأة حيناً آخر، ويعمد إلى منهج الترميز ولكنه ينطلق من موقف فلسفي تجريدي في مقاربته لصورة المرأة وفي اقتران المرأة بالإبداع في بعض رؤاه الشعرية، ويعمد إلى لون من التناص قريب من التضمين بالمعيار البلاغي:

لا شعر عندي هذا اليوم أهديه

أهديك قلبي إن في القلب تؤويه

ولعل بعض الومضات التي تتصل بهذه الظاهرة تذكرنا بالشاعر مظفر النواب وبقاموسه الهجائي المعروف وفي قصيدته «القدس عروس عروبتكم» وبنزار في «هوامش على دفتر النكسة». من هنا نجد أن غازي القصيبي والعواجي وأقرانهما في هذه المرحلة قد جعلوا همهم اللغة الشعرية وتوليد قاموس شعري جديد لها والعمل على إعادة إنتاج اللغة اليومية في إطار الحكي والسرد وهذا الإنجاز المبدئي يعكس نمطاً جديداً في التعامل مع اللغة يعتبر بوابة للولوج إلى رحاب القصيدة الحديثة في أبعادها الإيقاعية وأساليبها ومعجمها.

(2)

ولعل أغلب شعراء هذه الحقبة الذين ينشدون التغيير في بنية القصيدة كانوا على وعي بأهمية مسرحة المقاطع الشعرية بيناء المشهد والأمثولة الرمزية واصطناع بعد ما عن الذاتية معبرين عن موار داخلي يؤكد انقسام الذات الشاعرة على نفسها على نحو ما، والنزوع إلى التمثيل الكنائي الذي يلامس سقف الأليجوريا واستثمار التراث وتوظيفه كما نجد لدى معظم رموز القصيدة الإسلامية العشماوي وبهكلي والحازمي وصالح الزهراني الذي عمد إلى اصطناع الشكل المزدوج للقصيدة حيث تتكون من أبيات عمودية وأخرى تفعيلية قريبة من منهج التدوير ويستغلون السيرة الشعبية فضلاً عن التداخل النصوصي مع بعض أي الذكر الحكيم[8].

وقد مثل الخطراوي الحركة التطورية باتجاه المنجز الجمالي للقصيدة الحديثة حيث اتكأ على الصورة الكلية واستلهم التاريخ وذلك من خلال تضفير عناصره في صور متقابلات ومتجاورات، وعمل على ترميز وإسقاط وقائعه على الحاضر المعاش، وناشداً للقناع والحكاية والأسطورة

والمفارقة مستثمراً جماليات الالتفات مراوحاً بين الغنائية والدرامية وصراع الثنائيات المتضاده محاوراً الشخصيات التاريخية مقترباً من بناء النموذج الرمز والقناع مثل «السندباد» مما يذكرنا بخليل حاوي في ديوانه الناي والريح، وقصيدته «رسالة إلى من بختنصر» تعبر عن نزوع الشاعر إلى الانفصال عن النبرة الغنائية الأحادية عند الرومانسيين، ويعمل على تقديم «الأمثولة الرمزية» في قصيدته «سجدة شكر»[9].

وتبرز خاصية التجريد وهي ملمح إحيائي لدى بعض شعراء هذه المرحلة، وخصوصاً ما يتعلق بالمواقع المكانية بوصفها محطات دلالية، ومثال ذلك يتبدى الخطراوي ما جاء في قصيدته «فاصلة منقوطة» حيث يذكر (العامرية) و(الكويت) و(جبل الشيخ) والعواصم والموانئ والفنادق والروابي والجسور والحقول بوصفها جزء من البنية الدلالية في سياق زمني يخدم هذا المنحى، وذلك بالإضافة إلى ما يمثل في سياق زمني يخدم هذا المنحى، وذلك بالإضافة إلى ما يماثل أسلوب (القطع) في التقنيات السينمائية إذ يقحم لقطة على السيناريو الرئيس فيما يعرف باللقطة المضاعفة، أما توظيف الجماليات القديمة بوصفها تقنيات حديثة فتتمثل في أسلوب التورية أو الالتفات بحيث يبدو هذان الأسلوبان جديدين في سياق القصيدة الحديثة، وهذا يذكرنا بالشاعر محمد الظاهر فيما عرف بالقصيدة التلفزيونية[10].

وقضية الانتماء إلى (المكان) باعتباره عنصراً كونياً ينعكس على الخطاب الشعري في القصدية عبر الكلمات والأوزان التي تتجاوب مع أصداء المكان الشطآن والأمواج والأشرعة في تجليات تتخذ طابع التوزاي والتقابل والتكثيف:

أو يبدأ الرمل انتفاضات الصدى

أو تشرع الآن

ابتداءً للمدى

والتجريد ممثلاً في خطاب الآخر المجهول يتيح للشاعر التصاعد بعنصر الغياب الذي يؤدي إلى التكثيف، ولا يقتصر الأمر في توظيف الظواهر الجمالية الكلاسيكية على ذلك بل يتجاوزه إلى حقن البنية الإيقاعية من خلال حسن التقسيم والتقابل اللفظي.

والصعابي ليس وحيداً في هذا الاتجاه، بل إن حسين العروي يمارسه عن وعي كامل بأهمية «اللغة البكرية الشروقية الماضوية» كما يقول، فهو يرى ألابد من حسن التوظيف التراثي على حد تعبيره، ولا يقتصر الأمر على اللغة بل يمتد إلى المفردات الكونية، فاللغة ليست مجرد مجموعة من الدوال بل منظومة تستوعب الظواهر الكونية مكاناً وزماناً، إذ تتداخل أوصاف اللغة مع أوصاف الكون[11]:

حرفان ماتت فيهما اللغة

مطرية شفقية الفكر

فاللغة خامة التشكل الجمالي في النص، وتبدو البنية في القصيدة مزدوجة، فثمة مقاطع من الشعر الشعبي موازية للمقاطع الفصيحة، ويبدو التداخل النصوصي على التوازي كما هو الحال بالنسبة لمرثية مالك بن الريب التي جعلها الشاعر نصاً رئيساً موازياً. وقد حرص على أن يسمي القصيدة «شجنية» بدلاً من مرثية ليخرج من إطار الغرضية التقليدية مستثمراً أيضاً ما يعرف في أدبيات النقد الأدبي بالمفارقة النصية، وهذا يذكرنا بفن المعارضات لدى الإحيائيين ، ولكن على نحو آخر مختلف، وقد عمد الشاعر إلى استثمار الصياغات الصرفية في حقن البنية الإيقاعية.

وفتق «صداك المكفهر» سجعاً

سجيس الليالي واستسر السواجيا

وتوازياً في ذلك مع ما قدمه حسن طلب في «بنفسجياته» وبعض شعراء الثمانينات والتسعينات. وإذا كنا حريصين على التماس وجه الشبه ما بينه وبين غيره من الشعراء العرب فلن نعدم ذلك إذ إن البردوني في شعره العمودي يعتبر أقرب النماذج المتشابهة.

(3)

وقد شغل عدد من شعراء القصيدة الحديثة بالإبداع ولغة الشعر كما فعل علي آل عمر عسيري الذي تحدث عن اللغة البكر ولغة الصحو وتمرد على السائد المكرور، ولعل من أبرز السمات الجمالية التي تميز بها السخرية أو ما عرف بالكوميديا السوداء، وكان استثماره للتاريخ في الشعر ذا سمات خاصة وقد مزج ذلك كله بالحلم والفانتازيا وبالمعجم القرآني.

«وأرى الصرصر تتركهم جثثاً مرمية

تشبه أعجاز النخل

بشاطئ دجلة

حيث يتولى هولاكو

موسم قطف الثمر...»(12)

حيث بدأ واضحاً لجوؤه إلى القفز عبر محطات زمنية شاسعة في سياق دلالي واحد، فالمكان بؤرة دلالية واختراق المشهد وتفجير المفارقة من أهم سماته الأسلوبية.

وثمة استثمار لظاهرة جمالية ذات بعد دلالي في اللغة الشعرية لدى واحد من أبرز شعراء جيل الرواد وهو الشاعر سعد الحميدين الذي يعمد إلى الاختراق المستمر للأنساق التركيبية، وذلك بإقحام لفظة وحذف أجزاء من الجملة وإعادة ترتيب الكلمات فيها وذلك من ديوانه الأول «رسوم الحائط»(13).

تجيئين قلت مع الغيم

قلت تجيئين عند احتدام الرعود

حيث يأتي التضمين على شكل جمل اعتراضية، وتأتي العبارة المتضمنة مبتورة في سياقها التركيبي، ولعل ما جاء في قصيدة «أين ليلى» من تكرار عبارة «مهلاً.... هداك الذي» يعطي مثالاً واضحاً على أسلوب البتر والتضمين الذي لا يرقى إلى مستوى التنامي بمفهومه الفني الجديد.

وفي تعامله مع المدينة يوظف الشاعر الرمز باعتبار المدينة رمزاً لجمود المشاعر، ولا يقترب بها مما فعله عبدالصبور وحجازي والسياب الذين جعلوا المدينة رمزاً لفقدان البراءة وقريناً للسقوط بل إن المدن لتتحول عندهم إلى نساء ساقطات.

واستخدام المكان بوصفه محطة دلالية شديد الوضوح لدى الحميدين في «ارتجاجات الزمن الراكد»، فالكهف يتجلى في صور متعددة فهو رمز لجمود الزمن، وتمثيله على هذا النحو يقوم على صياغة الصورة صياغة منطقية، ولعل هذا المدلول للرمز غدا أمرا مألوفاً لدى شعراء مثل خليل حاوي وغيره الذي يقول:

وغدوت كهفاً في كهوف الشط

ويدفع جبهتي ليل تحجر في الصحور

ومن المنجزات الجمالية عند الحميدين استثماره للشكل الكتابي حيث يقرن بين البعد الشكلي والبعد الصوتي.

وكذلك فإنه يقرن بين التمثيل الصوتي والحركي في قصيدة «الألحان تموت معلنة» فهو يعبر عن الزمن المتخثر في الإيقاع البسيط عبر الإقعاء والحملقة في الجدار واصطياد الذباب.

وربما تبدو ظاهرة القصيدة الطويلة من أبرز الظواهر في الشعر الحديث في المملكة، والقصيدة الطويلة حاضنة التقنيات الجمالية المهمة، ولعل الحميدين والدميني والمنصور وعبدالكريم العودة والثبيتي والصيخان من أبرز شعراء القصيدة الحديثة المركبة، وإذا كانت القصيدة القصيرة تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، فإن القصيدة الطويلة تربط بين كثير من تلك الحالات العاطفية في إطار فكرة عامة حيث تكون هذه الفكرة غاية في التعقيد وتبدو معمارياً مكونة من وحدات ذات علاقات عميقة ربما لا تدركها بصيرة المتلقي للوهلة الأولى، فهي إعادة إنتاج وتشكيل للخبرات الإنسانية والتجارب العميقة ، فهي درامية ذات عناصر متباينة بينها أكثر من علاقة تتمثل في التجارب والتصارع والتكامل، وتتبدى عند الحميدين في أكمل صورها في «وتنتحر النقوس أحياناً»(14) ذات المقاطع المزدوجة من التدوير والتوشيح شكلاً، والثنائيات المتجاورة والمتحاورة رؤية إذ ثمة تداخلات نصوصية متعددة المرجعيات، وقد بدا الغموض الذي يشارف تخوم الاستغلاق طابعاً مميزاً لا يدانيه في ذلك إلا بعض قصائد درويش في ديوانه الموسوم «سرير الغريبة» ولجوؤه إلى التدوير الصعب المراس الذي يقترب من النثر في تداخل تفعيلاته وخفوت إيقاعه، وإن كانت المراوحة بين ما هو مدور وما هو موقع تجعل الأمر أقل صعوبة .

والقصيدة الطويلة رحبة المساحة تتسع لبناء النموذج وتشكيل القناع كما نجد لدى عبد الكريم العودة في قصيدته «البكاء» بين يدي فاطمة حيث خطابات الآخر (التجريد) والتدفق الغنائي، حيث تتحول فاطمة إلى رمز وأنموذج يقتنص جوهر الموقف التاريخي وقناع يضمن مسافة موضوعية بين الشاعر وبين ذاته للإفضاء برؤيته وتعبيره عن انشطار الوعي، والقناع هنا يأخذ ملامحه من ذات الشاعر الذي يراوده الرحيل ويتصعلك، يمارس طفولته، إنها تجسيد لموقف حضاري وتاريخي.

ثمة احتشاد تراثي في التوظيف الجمالي في القصيدة السعودية الحديثة نجده لدى أحمد الصالح والمنصور والدميني كما وجدناه عند سعد الحميدين، وهو يتمثل في أساليب متعددة كإسقاط الوقائع التاريخية وترميز الشخصيات، والإشارات الدلالية التي تنبعث من القصص القرآني كقصة الصواع المسروق التي استثمرها أحمد الصالح، ولمحات أخرى من قصة يوسف عليه السلام بعضها في سياق متصل وبعضها الآخر ليس كذلك، وثمة شبه بين الجيل الرائد من شعراء القصيدة الحديثة في العالم العربي أمثال السياب بما حشده من إشارات أسطورية وبين الجيل الذي نهض بأعباء التجديد الشعري في المملكة، ففي مقابل الحشد الأسطوري هناك حشد تاريخي على نحو ما نرى عند أحمد الصالح، ففي حين تجاهل التوظيف الأسطوري ركز على الجانب التاريخي ووصل إلى ما يشبه القناع في تشكيله للنموذج التاريخي في قصيدته «الشنفرى يدخل القدس ليلاً»[15]، وقد كان الحوار مع الرموز التاريخية منحى له قيمته في هذا الإطار، وكما كان لاستلال الرمز من البيئة التاريخية له حضوره كان الأمر كذلك بالنسبة للبيئة الطبيعية على نحو ما نرى في قصيدة «للنخلة فصل الخطاب»، فالنخلة هنا رمز لكل القيم الايجابية، ولم يكن «مسافر» وحده في هذا المضمار، فقد كان الدميني ممن نسج على هذا المنوال حسن عمل

على الامتياح من التراث الأدبي، وفي مقابل الشاعر الصعلوك اختار شاعراً جاهلياً متمرداً قريباً في منهجه من هؤلاء، وإن لم يكن منهم هو طرفة بن العبد، ولكنه لم يصل في توظيفه إلى الحد الذي بلغه الصالح الذي حشد الإشارات من الدوال المفردة والوقائع والشخصيات متلمساً طريقه في غابة من الرموز والأقنعة وكان محمد المنصور واحداً، من الشعراء الذين عمدوا إلى ذلك المنهج في تكديس الدوال ومراكمة الوقائع، ولكنه تميز بحشده للأمشاج المتباينة ومزجه للعديد من الإشارات في توليفة دلالية مستقاة من مصادر متباينة.

وهذا يذكرنا بالعديد من الشعراء العرب الذين وظفوا التراث، وكثرت في أشعارهم الإشارات الأدبية والتاريخية وفجروا دلالاتها بأساليب مختلفة خصوصاً لدى أمل دنقل في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ومحمود درويش في «أحد عشر كوكباً».

فالمنصور شأنه شأن الدميني يتعاطى مع القصيدة الطويلة شاحناً إياها بكم ملحمي وصخب درامي عبر الموقف الصدامي مع الآخر، وعبر المفارقة، فالدرامية هنا ليست ذات مصدر مسرحي بقدر ماهي ذات مرجعية نفسية، وتتعانق فيها الأصوات الإبداعية التاريخية كصوت طرفة ابن العبد المتمرد، غير أن هذا الصوت الذي استحضره المنصور واستحضره علي الدميني ينهض بأعباء دلالية مختلفة عند الشاعرين على الرغم من أنهما يتفقان في مخاطبته ومساءلته في القصيدة ومنح تلك الفلذات المتداعية من نصه دلالات متباينة إنه صوت الوعي المفارق، ويعملان على تقمصه على نحو مغاير:

والوشم لاح بمعصمي

طللاً لخولة في الزمان الأول

لو أخبروني أنه قد كان لي

لهجرتها وهجرته

وسكنت جوف المعول(16)

ولعل لجوء بعض شعراء هذه المرحلة إلى استثمار التوالد العنقودي للصور بوصفه تنمية للنفس الشعري في اتجاه عمودي دون أن يطغى ذلك على البعد المشهدي كما نجد في قصائد المنصور.

(4)

ولعل القصيدة الحديثة في المملكة تبدو معنية كثيراً في استثمار التناص القرآني ابتداءً بالشاعر أحمد الصالح والمنصور والثبيتي، وكثافة في هذا التناص، ففي قصيدة «الفارس البكري والشيخ الضرير» أحصيت ما يقرب من عشرين تعبيراً قرآنياً في مقابل ما يقرب من ثلاث عشرة إشارة تراثية أما في ديوان أحمد الصالح «عندما يسقط العراف» فحدث ولا حرج عن استثمار قبسات من القرآن الكريم وكذلك الثبيتي في ديوانه «التضاريس»، وربما لم تشهد القصيدة العربية الحديثة مثل هذا الزخم في التداخل النصوصي مع آي الذكر الحكيم إلا لدى عدد قليل من الشعراء.

في مرحلة تالية برزت خصوصية التجربة الشعرية في المملكة، وربما كان زعمي هذا غير مقبول لدى بعض النقاد، ولكن الأمر يبدو - بالنسبة لي على الأقل - شديد الوضوح وخصوصاً عبر ما أشار إليه بعض النقاد من ترسخ البعد الأسطوري المحلي في توظيفات هذا الجيل من الأدباء، ومن الملاحظ - بالفعل - أن بناء النموذج الإنساني في بعده الوطني وملامحه التجريدية متداخلاً في البيئة مع تضاريسها الكونية، وفي زعمي أن قصيدة الصيخان «هواجس في طقس الوطن»، بلغتها الاستدلالية تنم

عن هذه الخصوصية، وكذلك توظيف الرؤيا ممتزجة بعبارات طقسية معروفة:

سترى ما لا عين نظرت

ما لا أذن سمعت.. إلخ

ويتكرر فعل «الرؤيا» في هذه القصيدة على نحو واحد: فأرى الطاووس يتيه... وأرى الكابوس... وأرى وأرى... إلخ.

وكذلك مسرحية المقاطع بتحويلها إلى مشاهد تلتقطها عين الكاميرا كما في قصيدة «فضة تتعلم الرسم»[17].

ويبدو هذا أمراً طبيعياً لو رجعنا إلى شعراء القصيدة الحديثة الذين استغلوا تراث المنطقة التي ينتمون إليها مثل أدونيس وسعيد عقل الذين استغلا التراث الفنيقي، ومثل عز الدين المناصرة في «كنعانيادا»، وهناك نماذج عديدة تشير إلى هذا الاتجاه يصعب احصاؤها.

نلاحظ لدى هذا الجيل من الشعراء مزجاً واضحاً بين القصيدة الغنائية والملحمة والسيرة، وتواصلاً مع لغة الاستبدال والرؤية حيث استثمر محمد جبر إيقاعات النشيد والمزج بين التراثي والفولكلوري والكوني والجدل بين الغياب والحضور وتشكيل النص السيري في ديوانه الأخير «خديجة»، وهو اتجاه بدا واضحاً لدى عدد من الشعراء، مثل الشاعر علي الدميني في ديوانه «بأجنحتها تدق زجاج النافذة» فضلاً عن منهج التضفير اللغوي الذي يراوح بين المقاطع المشدودة على وتر السكون والمقاطع المسترخية بين ذراعي القافية الممدودة التي تستدعي بإيقاعاتها المشاغبة محمود درويش:

ولكن في كل ناحية إماماً

احتداماً

حساماً

حماماً... إلخ

والمنحى السيري الذي نهجه شعراء هذا الاتجاه عمل على أن تكون البنية الملحمية بنية رئيسة قوامها السرد المجازي مخترقة بمحطات غنائية يطغى فيها الخطاب الغنائي على السرد مستثمراً جماليات الالتفات، والاتجاه إلى السيرة الذاتية في الشعر يعتبر اتجاهاً واضحاً في القصيدة الحديثة لدى عدد من الشعراء، ونذكر هنا - على سبيل المثال - ديوان راشد عيسى «حفيد الجن الأزرق» الذي رصد فيه سيرته الذاتية على نحو فريد.

والقصيدة الطويلة ذات البناء المقطعي التي تنطوي على جملة من العناوين الدالة، حيث تبدو هذه القصيدة وكأنها مجموعة من القصائد لكل منها بنيتها الخاصة، ويكون الرابط بينها دلالياً يستنتج من السياق العام كما نلاحظ في قصيدة التضاريس على سبيل المثال والقصيدة في نهاية المطاف ذات رؤية كونية، وتتعدد الأصوات لكنها لا تتصارع بل تتآزر، وتوظيف النصوص المستدعاة لا يتم عبر التفاصيل الحديثة بل يسري في مفاصل النص الشعري موحياً بالرؤيا، تبدو أحياناً أشبه بالبانوراما الكونية، تتم أسطرة الظواهر متمازجة مع هواجس الذات، وتصبح الكينونة الذاتية بعداً كونياً:

من شفاهي تقطر الشمس

وشمسي لغة شاهقة(18)

ويحدد الشاعر مدار الداخل عبر الإبحار في طبقات الوعي والمناجاة والحوار المنكر الأطراف، ويبدو التنامي العضوي داخل الوحدة النصية متواشجة مع ما قبلها وما بعدها، وفي مقابل هذا التماسك النصي في القصيدة الطويلة هناك ملمح آخر يقوم على التشتيت المقصود لعناصرها،

إذ تتحول القصيدة إلى جملة من الوقفات الاحتجاجية اليائسة التي يعزف الشاعر فيها على وتر الضمائر حيث يتراوح الخطاب بين الغياب والحضور والذات والآخر، وتتعدد الفواعل كما نجد لدى عبدالمحسن يوسف في قصيدته «بعض الاحتمالات في زمن الاحتراق».

كذلك فإن ثمة من يعمد إلى لعبة التوليد اللغوي عبر التداعي والاستقصاء ودينامية الحضور والغياب كما نجد عند عبد الله الزيد الذي تنهمر في قصائده المتداعيات اللغوية انهماراً ملحوظاً. إذ يلح على المصادر والصفات في موجات إيقاعية متلاحقة حيث التأكيد على الدلالة المطلقة.

(5)

ويؤكد على جماليات التشكيل البصري منسجمة مع الحوار بين شطري الذات المتصارعة لدى الخشرمي في «ذاكرة لأسئلة النورس» وفي مقابل هذا الحوار الذي تسنده جماليات الفضاء، في صفحات الديوان ثمة تقابل بين هذا النمط وبين الانهمار الاستفهامي الذي يعبر عن الفجيعة والدهشة، وما يتلو ذلك من تقطيع وترجيع:

فقل من أنا

أنا

من

أنا

أن ا م ن أ ن ا[19]

إن الزمن بوصفه شلالاً يفيض بالدلالة عبر تقصي المشهد الإنساني في انبثاقه من نبع اللحظة ملماً بتفاصيلها متغلباً على ما تزخر به لدى

المتلقي من توقعات ملمحاً معهاً في القصيدة الطويلة لدى حسن السبع، وهو إذ يتكئ على انسيابية الزمن في فضاء القصيدة يجعله مسوراً بحدود الفضاء المكاني، بل إنه يمسك بنبض هذين الفضائين في توليده للدلالة ورصفه الأنيق لفسيفساء المشهد الانساني.

تادل .. شمعته

وباقة ورد.. وأغنيته

ورفيقة

وبها زيت وملح

وقائمة الأكل

والثرثرات الطليقة[20]

ولدى جيل آخر من شعراء القصيدة الحديثة الذين ترسخوا في المشهد الشعري المحلي مستفيدين من رواده منوعين على تجاربهم هناك من يجعل من القصيدة دورة موازية للدورة الكونية ولكنه يعكس عقاربها فيبدأ الموت ثم الولادة ثم العودة فالصدى لتعود الأمور إلى حالتها الأولى موحداً بين المتضادات المثيرة قارناً بين الصورة التعبيرية والمشهد الفانتازي كما نلاحظ في لدى محمد زايد الألمعي في قصيدته «أبجدية التكوين» مازجاً بين الشكل التناظري والتفعيلي. وثمة من يستحضر أشتاتاً متباينه من العبارات فيما يشبه التداعي المنظم والتسلسل المدروس مترسخاً في معجمه الصحراوي البدوي مثل محمد العمري:

شدوا المطي الضامرات، تروع فحش الدرب

تنفيني لمرساتي، تمرغ حاجبي في السفح

ياللسفح نضاحاً بكل الحرث

أمطره الوتين.

وهذا منهج له خصوصية، إذ يبدو أقل تجريداً من الشعراء العرب الآخرين من أصحاب الرؤى الكونية الموغلة في غموضها.

ومحمد عابس في «إرهاصات الموت» بادئاً بالمخاض ثم قابلة ثم سرير وثمة من يمارس كتابة لوناً من ألوان القصيدة (الديوان) كما تبدو لدى فيصل أكرم في ديوانه الثاني «قصيدة الأفراد» وهي تقع في عشرة مقاطع طويلة، كل مقطع يبدو قصيدة متكاملة تنمو فيه الرؤية الشعرية في استنطاق جارح للمرحلة والذات المهزومة ثم الموت الخاتمة المنطقية، ويحاول الشاعر أن يكتب سيرة ذاتية جماعية على نحو ما فعل الدميني وكذلك الحربي في ديوانه «آت من الوادي».

بينما ينحو فريق آخر منحى مختلفاً بتركيزه على اللغة فسعيد بادويس في قصيدته «فاتحة الاشتها» يستهل قصيدته مشيراً إلى بنفسجيات حسن طلب:

«بنفسجة وأنا»، وفي قصيدة أخرى يستثمر إيحاءات الحروف وتمظهراتها فيقول:

السين الثائر في وجه الحبر

يمد غصوناً نحو الصاد.. إلخ

وهذا يذكرنا بالشاعر محمد أبو دومة على نحو ما إذ يقول:

صفاه الحب بصفاة التوب

سقاه فسقاه فأسقاه دنان القرب

ولجوء محمد مهران السيد إلى ما أسماه بعض النقاد «تخصيب الشعرية» بمجموعة من الظواهر الإيقاعية القائمة على التكرار.

وفي هذا الاتجاه يأتي عبد الله بن صد الذي ينزع إلى تقديم

تشكيلات لغوية متتابعة فيها أنفاس درويش:

فاتحة لهذا النهر

فاتحة لهذا البحر

أغنية لهذا الضجر

وثمة من يلجأ إلى تشكيل (بورتريه) كما يفعل على الحازمي في ديوانه «خسران» فهو يرصد صورة العاشقة والمعشوقة في احتدامها الداخلي عبر إيقاع التفاصيل والجزئيات التافهة:

فتحت خزانتها على مهل

ينبعث البخور سلام

ظلت تحدق في لوازمها البريئة

وفي منحى مغاير يقوم على أطروحة سردية أسطورية ذات طابع تجريدي مثل نايف البقمي الذي يبني قصيدته وفق تصميم واضح منظم، ولكن ما يميز التشكيل عنده شفافيته وحرصه على تشكيل التجليات السردية لعناصره التعبيرية كالماء مثلاً وذلك عبر رؤية شعرية مركزية. وهناك من يعمد إلى استحضار نص أو أكثر ويفككه ثم يعيد بنائه من جديد وفقاً لرؤيته كما هو الحال لدى أحمد موافي، إذ يستدعي السياب في أنشودة المطر والعروي في بشائر المطر متداخلاً مع أنشودة المطر مفجراً رؤية مضادة لرؤيته المتفائلة، فالقصيدة عنده تعتمد على ركنين أساسين: التفكيك وإعادة البناء للنص الموازي من جهة والعمل على إيجاد الرؤية المضادة لها.

ولعل ما يثير الاهتمام بروز النزعة الصوفية، حالة التوحد، ولكن مع المكان والغناء فيه، كما نجد لدى محمد حبيبي في قصيدته مخاطبات

مكية، حيث تتعاقب حالات الوجد اتصالاً وانفصالاً ويبدأ الشاعر بفعل الدخول مكرساً الحضور الإنساني:

ودخلت مكة

خليتي العرجي جاءت لكي يرود بهاء فتنتها فخانتني اللغة[22].

وهو هنا أكثر اعتدالاً من بعض الشعراء العرب الذين عمدوا إلى استغلال اللغة الصوفية بغرابتها كأدونيس الذي شحن ديوانه «أغاني مهيار» بلغة «النفري» على نحو مثير مستنفر.

وقد تبدت ظاهرة جديدة تمثلت في ما يمكن أن يسمى «القصيدة الخاطرة» التي تقوم على فكرة طريفة عابرة وليدة بفكر وعلى منهج التكثيف اللغوي فالطرافة وسوريالية المشهد من أبرز سماتها كما في قصيدة خالد مصطفى «فراغات»:

تتناسل الطرقات

في جمجمتي

وللطريق جمجمة واحدة

والقصيدة الخاطرة تنبثق من لحظة التجلي التي يستشرفها الشاعر كتجربة كيانية منتزعة من سياق الوجود المضطرب.

وثمة ظاهرة أخرى يعمد فيها بعض الشعراء إلى ما يمكن أن نسميه (بلاغة التلطيف) حيث يحاول التخفيف من حدة المباشرة والاقتراب من آفاق التأويل مما يجعل مداميك القصيدة تتمتع بتماسك بنائي كما نجد لدى محمد عابس.

وهناك من يبني قصيدته على مبدأ «التوتر» حيث تتوالى المقدمات في سبيل من التداعيات مع كثافة مجازية تعانق أفق

التجريد. كما نجد لدى عيد الحجيلي الذي تتردد في بعض قصائده أنفاس السياب والثبيتي.

ثمة منحى آخر تتداخل فيه أصوات لشعراء محليين كما نجد لدى عادل حزام، فنص «الوريث» يحمل بصمات محمد الثبيتي في «التضاريس» في مفرداته وإيقاعاته ونهجه، وهو يتكئ على ضمير بلا مرجعية ونحن في مثل هذا المنهج نبدو أمام فلذات يطفئها التجريد وأمام مشاهد ملحاحة كما لدى علي الأمير ونماذج تتشكل في لوحة (بروتريه) كما هو الحال عند إبراهيم زولي.

ثمة جماليات في طور الإنجاز في هذه المرحلة أول الشعر، أما شعراء قصيدة النثر فإنهم في مجملهم يسعون إلى تشكيل رؤية فنية متحررين من أعباء الوزن منطلقين إلى آفاقهم تمنحهم هامشاً أكبر من الحرية في إبداعهم، فاللغة - فيما يرون - مادة الرؤية يجعلون عملهم الرئيس داخلها بحيث يحاولون استغلال قيمها الدلالية الإبداعية، لذا تتراسل اللغة مع جماليات الرسم والنحت، فالإبداع شهوة وكذا الحياة والتماهي لون من ألوان الفناء في الآخر لذا يبدو النشيد شكلاً من أشكال القصيدة التي يحدوها طقس أسطوري فعلي بافقيه يقول:

ليس لي من ضريح

من رآني يصيح

إن هذا مسيح

وتصل عملية التشكيل لدى شعراء قصيدة النثر، وما يفعلونه في اللغة إلى الاقتراب من غواية الأرابيسك وخصوصاً لدى محمد عبيد الذي يستخدم التقرير القائم على الاستنتاج الملحاح في سلسلة من العمليات العقلية وكذلك ما يسمى بجماليات الصدمة واستثمار العناصر الكونية الرئيسة وممارسة لعبة التشاكل الصوتي:

سلف يفتش عن خلف

تلف يدعي غير التلف

غراب

غبار يحتمي بغبار

حصار يحاصر نفسه

وهنا ثمة اقتراب من بعض الشعراء العرب الذين عمدوا إلى التجريب القصدي وتهشيم وقار اللغة على نحو ما نجد لدى الجندي على سبيل المثال.

ويمزج فريق آخر من شعراء النشر بين تفاصيل الواقع اليومي والكرنفال التاريخي على نحو ما يفعل محمد الدميني الذي يستنبث رؤياه الفلسفية عبر الشعبي ومغامرة البناء حيث يصل حد تخوم التشكيل السوريالي. ويبدو جريئاً في لغته إذ يعتمد على شلال الصور مما يذكرنا - على نحو ما - بالماغوط.

ويعمد البعض إلى نهج التخييل والتعقيل ويلعب لعبة المفارقة التي تجمع بين التغريب والتبسيط كما نلاحظ لدى منصور الجهني، وكذلك التهشيم المتعمد للغة العقل والمنطق، ويعمد البعض الآخر إلى التصعيد الوجداني عبر المناجاة واصطناع خطاب قريب من الخطاب الابتهالي كما لدى أحمد الملا: سلسلة من التصعيد الوجداني المصفد بأغلال ذهنية وقريب من هذا النهج ما يتسم به أسلوب ابراهيم الحسين الذي يتكئ على السرد الوجداني والجمع بين أعناق المتنافرات وعناقيد الصور وهذه المجموعة التي تضم عبدالله السفر تلجأ إلى تقنية السرد الذي يتقاطع فيه الواقع والحلم.

في حين ينحو آخرون منحى القصيدة الومضة ويكرسون منهج

الاقتصاد التعبيري مثل سعد الهمزاني، وكذلك على العمري في ديوانه «فأس على الرف» الذي تأتي قصائده على شكل تقريرات مصوغة في صور مشهدية مجازية.

وفي إطار قصيدة النثر يقع أغلب جهد الشاعرات حيث يصطنع بعضهن منهج الصدمة والمفاجأة والحوار القائم على التجريد والسخرية.كما لدى الشاعرة فوزية أبو خالد فضلاً عن النهج البانورامي والتنهيجي في حين يبدو البعض مشدوداً إلى مركزية الوعي على الرغم من غنائية البوح والتمترس داخل الذات كثريا العريض التي خرجت من قوقعة مصيدة النثر، وثمة من يعتمد على تكثيف الصورة وانهمارها مثل سمراء البدايع وغيداء المنفى، وهناك من يستخدم المنهج القائم على استثمار الأيقونات ويسعى إلى تشكيل النموذج الشعري للبطل والولوج إلى رحاب الآخر عبر سلسلة من التفجرات وخطاب المنكر وأسلوب البناء التعبيري القائم على التحريض، وهناك من يتكئ على جملة من الإشارات المتصلة بالسيرة الذاتية مثل أشجان الهندي وما إلى ذلك. إن ملامسة القضايا الأنثوية ملمح مهم في هذا الاتجاه.

ومهما يكن من أمر فإن شعراء القصيدة الحديثة في المملكة قد استثمروا معظم المنجزات الجمالية في هذا المضمار، وأضافوا إلى التجربة الشعرية العربية ما يمكن أن يكون سمات خاصة بهم سواء في المرجعيات الخاصة بالإشارات التراثية أو التداخل النصوصي أو الاستعمال الخاص للغة وما إلى ذلك من منجزات ملموسة.

الهوامش

1) راجع: د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.

2) انظر: وفيق خنسه: دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت 1981م ص 119 وما بعدها.

3) المرجع السابق، ص 151.

4) أحمد عبدالمعطي حجازي، أحفاد شوقي، منشورات الخزندار ، جدة 1992، ص 23 وما بعدها.

5) د.صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد.

6) انظر: محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

7) انظر: د. عبدالباسط أحمد مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية وتطبيقية) أطروحة دكتوراه مخطوطة الجامعة الأردنية، عمان 2001م.

8) انظر: أحمد يحيي بهكلي: أول الغيث النادي الأدبي، الرياض، 1412هـ ود. عبدالرحمن العشماوي، نقوش على واجهة القرن الخامس عشر مكتبة العبيكان، الرياض 1993م.

ود.صالح سعيد الزهراني: ترانيل حارس الكلأ المباح، نادي الباحة الأدبي 1419هـ.

9) راجع دواوين الخطراوي: تأويل ما حدث، نادي المدينة المنورة الأدبي 1411هـ، ومراقئ الأمل، نادي جدة 1418هـ وأسئلة الرحيل، دار البلاد، 1419هـ.

10) راجع: محمد الشنطي، في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، حال 1419هـ.

11) ابراهيم الصعابي، وقفات على الماء، نادي جازان الأدبي، 1991م.

12) علي محمد عسيري، قصائد غاضبة، نادي ابها، أبها، 1990م.

13) سعد الحميدين، رسوم على الحائط، نادي الطائف الأدبي، 1991م.

14) صور هنا الديوان عن دار شعر، القاهرة، 1991م.

15) أحمد الصالح، عيناك يتجلى فيها الوطن، دار العلوم، 1997م.

16) محمد المنصور، الأضداد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، 1419هـ.

17) صدر هذا الديوان عن دار الآداب، بيروت، 1988م.

18) محمد الثبيتي، التضاريس، نادي جدة الأدبي.

19، 20) عبد الخشرمي،ذاكرة لأسئلة النورس، نادي جدة الأدبي، 1410هـ.

21) علي الحازمي، خسران، دار شرقيات، القاهرة 2000هـ.

22) محمد حبيبي، مخاطبات مكية.

23) خالد مصطفى، الأصابع تمارس أمومتها، دار الفارس، عمان، 1996م.

* * *



لم يكن كتاب خواطر مصرحة للأستاذ محمد حسن عواد كتاباً في نقد الشعر، ولم يكن كذلك درساً في البلاغة، ولو عنّ لنا أن نعيد النظر في تصنيفنا له باعتباره كتاباً أدبياً لتسامح معنا السادة الراسخون في تصنيف الكتب إن وجدونا نزجّ باسمه في قائمة كتب علم الاجتماع لما انطوت عليه كثير من موضوعاته من قضايا تتصل بالنقد الاجتماعي لظواهر العصر الذي ظهر فيه، متغاضين عن توسيعنا غير الدقيق لمفهوم علم الاجتماع ليتسع صدره لخواطر العواد بعد أن ضاق مفهوم الأدب بها، أو ضاق عنها، إن توخينا الدقة في القول.

ولعل الذين أنكروا على العواد ما ذهب إليه كانوا أكثر وعياً بمراميه من أولئك الذين مافتئوا ينظرون إليه على أنه أديب ورائد للتجديد في الأدب عامة والشعر على نحو خاص، ولعل ذلك قد تأتي من تسيّد العناية بالأدب على غيرها من الاهتمامات التي كان ينبغي إيلاؤها لقضايا المجتمع والسياسة والاقتصاد وذلك مرتبط بهيمنة فن القول في ثقافتنا من ناحية وبالمحاذير التي تحيط بأي مبحث يحاول تعرية الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي من ناحية أخرى، ولربما استقام لنا أن نعتبر ما انتهى إليه العوّاد من كونه أديباً جلّ ما يحققه أن يؤسس نادياً أدبياً وأن يتسنّم رئاسته قد انعكس على تفسير مشروعه الذي طرحه في خواطر مصرّحة الذي أصدره بعد فترة وجيزة من حلّ الحزب الحجازي الوطني الذي كان منتمياً إليه بكل ما كان يتيحه له هذا الانتماء، من احتكاك برجال السياسة في عصر كان يشهد تحولاً كبيراً وخطيراً لأمة آخذة في التشكّل بكل ما يقتضيه هذا التشكّل من إعادة النظر في

واقعها على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

من خلال ذلك كله يحقّ لي أن أزعم أن الهزيمة الحقيقية لمشروع كتاب خواطر مصرّحة لم تُكتب على يد الذين وقعوا ضده من خصومه وإنما على يد من ناصروه حين انحرفوا به عن مقاصده فانتهوا به إلى أن يكون كتاباً في الأدب، وحاصروا بذلك جهد كاتبه في إطار تحديد الشعر، ولعل العوّاد كان حذراً من هذا المصير الذي آل إليه حين كتب في إهداء هذه الخواطر يقول:

نفثات حرّ هذه لك من فؤادي يا بلادي
أنا لا أقول لك اقرئيها في المجامع والنوادي
وترنّمي بنظيمها ونثيرها ترنيم شادي

ولقد كان الأستاذ محمد سرور صبّان حريصاً على رسم الوجهة الصحيحة للكتاب وإيقاف قارئه على غاياته حين وصفه في كلمة الناشر التي تصدّرته بأنه: (إنجيل الثورة الفكرية في هذه البلاد).

لم يكن الأدب، فضلاً عن الشعر، في كتاب خواطر مصرّحة منفصلاً عن نقد الحياة والوقوف على هموم الإنسان، ولم يكن من تفسير لسوء مآل الشعر إلا سوء ما آلت إليه الأمة، وما من سبب لنهضة الشعر إلا نهضة المجتمع، ولقد كان وعي العوّاد المبكّر بحقيقة الشعر وارتباطه بالوعي العام هو ما قاده إلى هذه الثورة التي استهدفت زعزعة ما تمّ تكريسه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وأدّت به إلى الاصطدام بمن يتولون القيام على حراسة الواقع بقيمه السائدة وأنماطه المسيطرة حرصاً منهم، في حقيقة الأمر، على ما يمنحه ذلك لهم من مكانة

وتمكين مما جعل العوّاد يقف في مواجهة العلماء والفقهاء والشعراء ورجال التعليم والاقتصاد آنذاك.

إنّ النظر إلى كتاب خواطر مصرّحة، في مجمله، يكشف لنا أن العوّاد لم يكن يبحث عن استبدال شعر بشعر وأسلوب في الكتابة بأسلوب آخر، وإنما كان يبحث عن مجتمع بديل، مجتمع يتأسس على تربية حديثة وينتهي إلى حياة عصرية متميزة، فإذا ما تحقق هذا المجتمع أمكن أن يظهر فيه عالم الدين الذي يعي مفهوم الإسلام، والمفكر الذي يسهم في بناء الحضارة، والشاعر العظيم القادر على كتابة الشعر العظيم. وما لم ننظر إلى (خواطر مصرّحة) على هذا النحو فإننا عندئذ لن نخرج بها عن أن تكون تجميعاً عشوائياً لمقالات تتقلب بين نظرات في التربية وأخرى في الاقتصاد وثالثة في الأدب، وفي ذلك ظلم بيّن للخواطر وصاحبها.

ولكي نعي خواطر العوّاد ونتزلها باعتبارها (ثورة فكرية)، كما قال الصبان، فإن علينا أن نعي المخاض الذي كان يمرّ به الحجاز قبيل دخول الملك عبدالعزيز، رحمه الله، إليه، أي قبيل صدور الخواطر بسنوات قليلة، وهو المخاض الذي تحدث عنه الأستاذ عبدالله عبدالجبار حين قال: (كانت نفوس أولئك الأدباء، قد اختزنت جميع المؤثرات الثورية فمظاهر الثورة في الحجاز كانت مظاهر عميقة التأثير في نفوس الناشئة الحجازية إذ ذاك، لأن الحجاز كان معقل الثورة، وكان وفود ثوار العرب تترى عليه من كل البلاد العربية، وكانت مواكب المتطوعين للحرب من أبناء الحجاز تزدحم بها شوارع المدن الحجازية، وكان الشباب مدججاً بالسلاح يسير في قوة وحماس ويهزج بالأناشيد العربية القومية، وكانت الأعلام ترفرف عليهم، وموسيقى الحرب تعزف بألحانها الثائرة المثيرة، وكان خطباء الثورة من حجازيين وسوريين وعراقيين يقفون في الساحات العامة ويصورون للجماهير ما هم فيه من حاضر لا يشرّف وينتقلون بأذهانهم إلى ما كان لهم من ماضٍ عريق وتاريخ حافل بالأمجاد).

لم تكن تلك الثورة ذات وجهٍ سياسي فحسب لذلك لم يكن لها أن تتوقف عند حدود إعلان الاستقلال عن الدولة العثمانية فامتدّت لتشمل المطالبة بتغيير أنماط العيش وأساليب التفكير واعتبار الاستقلال خطوة نحو تحرير وعي الأمة تحريراً يحقق لها تطوراً في مناحي حياتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. لذلك لم تلبث هذه الثورة أن تحولت من وسيلة لدعم الشريف حسين وتحريض الناس على الالتفاف حوله إلى الانتقاد لما راح يطبّقه من سياسة متسلطة قامعة شعرت معها الطبقة المثقفة أن الثورة التي كانت تحلم بها لم تتجاوز أن انتهت إلى استبدال سلطة غاشمة بسلطة غاشمة، وتكشّفت النتائج عن أن الوعي القومي والاجتماعي والثقافي الذي قاد المثقفين إلى الوقوف إلى جانب الشريف هو نفسه الوعي الذي قادهم واحداً واحداً، بعد ذلك، إلى سجون الشريف أو دفعهم إلى الفرار بأنفسهم من بطشه بعد أن كانوا يفرّون إليه من بطش الأتراك أو يلوذون به بحثاً عن الاستقلال.

كانت المرحلة التي صدرت فيها خواطر العوّاد المصرّحة في واقع الأمر مرحلة تفصل بين عهدين متباينين؛ عهد ثورة أكلت وقودها وانقلبت على الذين وقفوا إلى جانبها وتنكّرت للمبادئ التي وعدت بها، وعهد دولة ناشئة لم يستبن منها سوى طلائع جيوشها، ولم تتضح بعد برامجها وخططها التي يمكن لها أن تحل الأمل لأمة كانت تستشعر مأزقها التاريخي فإذا ما حاولت الخروج منه اضطربت بها السبل.

كانت المرحلة التي سبقت خواطر مصرّحة هي مرحلة انكسار أحلام الطبقة المثقفة المتوسطة النامية والتي بدأت تعرب عن نفسه في المشاريع التعليمية والثقافية والاقتصادية التي أخذت تظهر في مكة المكرمة وجدة وتعلّق على التغيير السياسي المتمثّل في الثورة العربية آمالاً كبيرة، لا باعتبارها مجرّد استقلال عن الدولة العثمانية التي شرعت في تطبيق

سياسة التتريك بما يمثله من تهديد للهوية العربية، وإنما كذلك باعتبار هذه الثورة إعلاناً للخروج من عصر إلى عصر بكل ما يعنيه ذلك من تغيير في البنى الاجتماعية والأنساق الثقافية.

نجح الشريف كرجل ثورة ولم ينجح كرجل دولة، لم يحصل الذين ناصروه على الحرية التي كانوا ينشدونها وتكشفت وعود البريطانيين والفرنسيين له عن خديعة كبرى أخرجت البلاد العربية من سيطرة الأتراك إلى استعمار الغرب، ثم قادته سياسته العدائية مع جيرانه إلى نهاية ثورته ودولته على يد الجيوش الفتية التي كان يقودها الملك عبدالعزيز لتوحيد الجزيرة العربية.

فشلت الثورة باعتبارها عملاً قومياً حضارياً وأدرك المثقفون أمراً خطيراً هو أن التغيير الذي ينشدونه لا يمكن له أن يتأتى عن طريق ثورة يقودها حاكم ضد آخر، وأن تحرير المجتمع لا يتحقق عن طريق استبدال نظام بنظام. أدركوا أن الثورة الحقيقية لا تنطلق من رصاصة تطلق في قلعة أجياد، وإنما من رصاصة وعي توقظ المجتمع نفسه وتحمله على أن يعيد النظر في أساليب تفكيره ووسائل تربيته وطرق تعليمه وكيفية تعاملاته وآفاق علاقاته بمن فيه ومن حوله، وإذا كان مشروع الثورة التي قادها العسكر على يد الشريف قد برهن على فشله فلابد من ثورة أخرى يقودها المفكرون لا تستهدف السلطة وإنما تستهدف المجتمع، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتفهّم وصف محمد سرور صبان لخواطر مصرّحة بأنها (ثورة فكرية) فهو الوصف الذي يتناص ويتقاطع مع (الثورة العسكرية) التي فشلت، إن السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية لهذا الوصف (ثورة) تنأى به عن أن يكون مجرد لحركة فكرية متمردة ذلك أن (الثورة) آنذك كانت نمطاً في التفكير تمتد جذوره في مختلف مناحي الحياة، إن وصف الخواطر بأنها (ثورة) هو الوصف الخليق بعمل كان يمثل مشروعاً

ثقافياً ينزل منزلة البديل لمشروع عسكري لم يكن في مستوى الأحلام التي كانت تُعلّق عليه ولكي نتفهم هذا الوصف للخواطر لابد لنا أن نستعيد حديث الأستاذ عبدالله عبدالجبار الآنف الذكر عن نفوس الأدباء التي كانت تختزن جميع المؤثرات الثورية.

ولما كانت الثورة في طبيعتها إعلاناً للانتقال من عهد إلى عهد على المستوى السياسي فإن الثورة الثقافية، كما جاءت في خواطر مصرّحة، كانت تتوخى الهدف نفسه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والفكري حين لا تخفي رغبتها في القطيعة مع الحاضر الذي لم يكن في حقيقته، غير امتداد للماضي في تخلّفه وعزلته، ومن ثم استشراف المستقبل بكل ما يعد به من تقدم وتطور وانفتاح على العالم. ولم تكن صورة هذا المستقبل غائمة أو غائبة وإنما كانت حاضرة ماثلة في الحواضر العربية التي سبقت الحجاز في مختلف المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

وإذا كانت الثورة السياسية قد حاولت إلحاق الشام بالحجاز على أساس امتلاكه التاريخي لشرعية الحكم فإن الثورة الثقافية كانت تفكّر في اتجاه مضاد مستخدمة نفس الآليات حين استهدفت إلحاق الحجاز ومصر على المستوى الحضاري انطلاقاً من الواقع الحضاري المتقدم الذي تعيشه تلك الأقطار مقارنة بالحجاز آنذاك، بحيث يتوجّب عليه أن يتخذها نموذجاً. فإذا ما بلغ الطموح غايته تجاوز هذه الحواضر العربية إلى العالم الغربي حين بلغت الحضارة شأوها المتقدم.

كان التحدي الحقيقي آنذاك هو تحدي الدخول في العصر، ولذلك طبع العوّاد خواطره بالمعاصرة، وكان لكلمة (العصري) فتنتها لديه، فنموذج الشاب أن يكون عصرياً، وكذلك الفتاة، والأمة، والمجتمع، واللغة، والحركة الثقافية والأسلوب، والشعر، بل والحياة عموماً إذ ينبغي

لها أن تكون حياة عصرية كذلك تتمثل فلسفة واضحة هي، على حد قول العواد، آخر ما وصل إليه الفكر الإنساني من وضع سنن الحياة الكاملة بحذافيرها.

كانت هذه (العصرنة) هي الهاجس وكانت تستبطن الحركة على مستويين: زماني ويعني الانتقال من عهد إلى عهد ومكاني ويعني الاقتداء بالحواضر المتقدمة، وهما مستويان متكاملان إذ يصبح هذا البعد المكاني هو الوسيلة لتحقيق البعد الزماني، والاقتداء بالحواضر المتقدمة هو السبيل للخروج من عصر إلى عصر جديد. وبقدر ما كان العوّاد ومعاصروه يلهجون بهذه المعاصرة أو (العصرية) فإنهم كانوا يستفزّون خصومهم بها، وذلك ما نلحظه في مقالات يوسف ياسين التي نشرت في جريدة أم القرى تحت توقيع (قارئ) رداً على خواطر مصرّحة حين صبّ جام غضبه على ما يوصف بالعصري فقال: (وما الأساليب الركيكة التي ابتدعها هؤلاء الخنافس وسمّوها الأدب العصري تجد الإنسان يألفها بسهولة وينسج على منوالها فلا تمر عليه غير مدة قليلة حتى يعد نفسه من الكتاب الماهرين وتجده ماهراً في ذلك الأسلوب الذي ابتدعوه. وإنك لترى المرء إذا سمع المعنى العصري الساقط الركيك يعلق بذهنه بأسرع مائة مرة من علوق المعنى الرفيع من كتابة الكتاب الأقدمين).

وحين ينقم يوسف ياسين من العصرية إلى هذا الحد فإنه عندئذ لا ينقم من أساليب أو معنى فحسب وإنما ينقم من حركة التغيير التي رصدها في الخواطر ورآها ماثلة في البحث من نماذج بديلة للنماذج القائمة الموجودة أو النماذج المتوارثة، وإذا كانت الماحقة التي أكد من خلالها أهمية العودة إلى التراث تكشف عن مواجهته لتيار المعاصرة فإن حديثه عن من سماهم (الخنافس) وأطلق عليهم تسميات أخرى في مواضع متفرقة في ردوده تكشف عن رفضه لنماذج بدأت تظهر في السياقات الاجتماعية للحياة اليومية.

وإذا ما عدنا إلى (العصرية) التي كان العوّاد يطلقها على ما يتوخاه من جوانب الحياة والمجتمع والثقافة فإننا سنجدها تشكّل الروح المستترة خلف حركة التغيير على نحو لا يحق لنا بعده فصل عناصر التغيير بعضها عن بعض واجتزاء الأدب والشعر منها دون سواه.

وإذا ما أخذنا بذلك أمكن لنا القول إن إحالات العوّاد إلى كتاب سوريا ولبنان ومصر والمهجر والغرب ليست إحالات إلى نماذج من الكتابة فحسب وإنما هي إحالات إلى سياقات اجتماعية واقتصادية وثقافية ظهرت فيها هذه الكتابات، إن الريحاني وميخائيل نعيمة وفولتير وشكسبير وجوته ليسوا مجرد أدباء وإنما طلائع أمة عرفت طريقها إلى الحضارة وحينما يقول العوّاد (فيما أسمينا البلاغة العربية ما أسمى ذوقك حينما اخترت مقراً للدينمو الكهربائي الذي يفيض عليك نوره وناره تلك الأدمغة المطربشة والمبرنطة والحاسرة ذوات فكرة التجديد العصري والذكاء النجيب وضربت صفحاً بل ربأت بنفسك أن تتدفق من رؤوس غلاظ أفسدها ثقل العمائم..).

حين يقول العوّاد ذلك فإن ما يقوله لا يؤخذ على أنه مجرد ثرثرة لغوية في الحديث عن أدباء ومثقفين افتتن بهم وإنما هي إلماحات إلى سياقات اجتماعية متكاملة تنعكس على مختلف جوانب الحياة وتبدو فيها المظاهر ترجمة لما هو كامن خلفها من قيم وأنساق ثقافية مختلفة.

إن ما يتوخّاه العواد من ذكر هذه النماذج لا يتضح تمام الوضوح إلا إذا ما وقفنا على ما كتبه في تقديم كتاب ماضي الحجاز وحاضره لحسين نصيف الذي صدر بعد خواطر مصرحة بأربع سنوات وذلك حين أخذ ينصح الطلاب المتجهين للدراسة في مصر ألا يقفوا عند حد الاشتغال بقراءة الدروس وفهمها بل عليهم التغلغل في فهم الحياة العامة وتفحص العقلية المصرية وإدراك أسرارها واتجاهاتها نحو الفن والعلم والصناعة وألمح في تلك المقدمة إلى احتمال معارضة القائمين بأمر التربية لما يريد وتفضيلهم

أن ينحصر جهد الطلاب في المواد التعليمية والواجبات المدرسية.

نفرغ من ذلك كله إلى القول إن إشفاق العوّاد من انشغال الطلاب المتجهين للدراسة في مصر بالمواد التعليمية والواجبات المدرسية بإشفاقنا من أن يكون جهد ما نفهمه من إحالة العوّاد إلى رواد الأدب في مصر والشام والمهجر إنما هو إحالة إلى كتاباتهم فتنغلق علينا عندئذ القيمة التي توخاها العواد حين أراد الإحالة إلى سياقات اجتماعية وثقافية واقتصادية متميزة.

ولعلي أزعم أن هذا المنزلق الخطير الذي وقعنا فيه إنما يتمثل في عزل التجارب الشعرية المتميزة عن السياقات الحضارية المتميزة التي تنتمي إليها فانتهى بنا الحال أن نجتمع لنتحدث عن تطورات هائلة مسّت الشعر لدينا في الوقت الذي ظلت فيه أنساق حياتنا الاجتماعية والثقافية تعاني من نفس الأدواء التي كانت تعاني منها حين أصدر العواد خواطره قبل ثمانين عاماً.

إن المشكلة الحقيقية لدينا، أيها السادة، أننا فصلنا الشعر عن الثقافة التي تنتجه والأنساق الاجتماعية التي تقف وراءه ورحنا نتباهى بما ننجزه فيه ونثرثر بالدراسات التي تدور حوله حتى انتهت بنا الحال إلى أن نتغنى بحب لا نعيشه وجمال لا نراه وتسامح لا نحياه وبدنيا غير الدنيا التي تحيط بنا.

إننا، أيها السادة، أمة أخذتها فتنة القول فاكتفت به في حياتها ولعلي أزعم أن خير الأمم هي الأمة التي تحوّل قصائدها إلى مشروعات تعيش بها وشر الأمم الأمة التي تحوّل مشاريعها وأحلامها إلى مجرد قصائد تتغنى بها، فإذا كان هذا جل ما يمنحنا الشعر من نجح فأذنوا لي أن أقول إننا أمة تعيش على الوهم وأن أزعم عندها أن الشعر هو حقاً أفيون الشعوب.

كان محمد حسن عواد (1902-1980) يحمل رسالة تنوير وتحديث بدا وكأن ظاهرها الأدب والشعر بشكل خاص، ولكن رسالته - في الواقع - تتجاوز هذا كله إلى عوالم ومجالات متعددة وأكثر شمولية. وكان - رحمه الله - يعي هذا الدور التاريخي ويؤمن به وبالأهداف التي يقود إليها وهي تحديث المجتمع ككل، وبكل مؤسساته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن يعد إلى كتابه (خواطر مصرحة 1927) يجد أن الرسالة الشمولية متجذرة في هذا الكتاب الذي ضم مقالات وآراء في إصلاح حال الأدب والتربية والزراعة والصناعة والاقتصاد وأخلاق المجتمع، تدعو كلها إلى التغيير والتجديد والأخذ بأساليب النهضة الحديثة والانفتاح على حضارة العصر، متخذة من حضارة الغرب مثالاً للنهضة المأمولة للحجاز في ذلك الوقت وقد أخذت أفكار العواد الجريئة، وأسلوبه اللاذع والساخر في (خواطر مصرحة) المجتمع بالدهشة والصدمة، وألبت عليه الأوساط الدينية والمحافظة، وكلفته وظيفته في مدرسة الفلاح بجدة ذات الأسبقية التاريخية وكادت تعرضه للعقوبة والسجن.

لقد كان محمد حسن عواد يؤسس لما يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأولى في المملكة العربية السعودية، يشاركه في ذلك عدد من مجايليه وأقرانه مثل محمد سرور الصبان، محمد سعيد العامودي، عبدالوهاب آشي، محمد عمر عرب وهي الأسماء التي جرت العادة على ذكرها عند الحديث عن رجال التنوير ولكن أحمد السباعي الذي ظلت أفكاره الإصلاحية مبثوثة في كتاباته النثرية وفي أعماله الإبداعية من رواية وقصة قصيرة يعتبر واحداً من أهم ممثلي هذا التيار. وفي الوقت الذي

سلك فيه بعض زملاء العواد طريقاً أقل عنفاً وأكثر هدوءاً ومهادنة وشُغل البعض الآخر بمشاغل العيش والوظيفة الرسمية، واصل العواد نشاطه الكتابي، شعراً ونثراً ومقالات ظل يواظب على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (خواطر مصرحة) بما حققه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من ضجة قد رسم له الطريق الذي كان عليه أن يسلكه، إذْ ليس من السهل على العواد الذي عرف بصلابة رأيه، وباعتزازه بمواقفه وفخره بها، وعرف باستماتته وإصراره في الدفاع عن أفكاره، ليس من السهل عليه أن يتراجع عن أسلوب وفكر عرفه الناس به، وأحبوه من أجله مهما كلفه ذلك من ثمن.

لن أطلق على العواد صفة مفكر فهو ليس كذلك، وهذا لا يقلل من مكانته في تاريخنا كما أن صفة شاعر قد تنطبق على زملاء آخرين له أكثر مما تنطبق عليه – ولنا في هذا أن نختلف ما وسعنا الاختلاف، لكنني أعتقد أن محمد حسن عواد قد نذر نفسه للقيام بدور مصيري في التحديث كان مؤمناً به أشد الإيمان سعيداً به أيما سعادة شعر معه أنه قدره الذي لا يستطيع إلا أن يواجهه، وأن تتلبس به نفسه، لذا كان حريصاً كل الحرص على القيام به وإلى آخر عمره:

لم يارب أنت علمتني الشعر وطوعت في بناني اليراعا

ولماذا أمرت موهبة الآ داب توحي النمو والإبداعا

ولماذا جعلت مني جريئاً وصريحاً وناقداً ما استطاعا

ولماذا إذْ أنت قررت هذا قد جعلت الحجاز يهوى الضياعا

ولماذا قدرت للقوم فيه أن يكونوا جلامد وتلاعا

لم تقدر بي السكوت على الضيم ولم ترزق البلاد استماعا(1)

والملاحظ أن العواد وعياً منه بهذا الدور، استعان بوسائل إقناع

متعددة نسميها مؤثرات تساعد على إيصال رسالة في الإصلاح إلى جمهور الناس وتساهم في إقناعهم بها ومن ثم تبنيها وإشاعتها في المجتمع.

وإحدى هذه الوسائل حديثه عن نفسه، والكيفية التي ظل العواد يصف فيها شخصيته وما يضفيه من أهمية ومن أثر على كتاباته الشعرية والنثرية.

يقول عن مواهبه في مقدمة ديوانه (البراعم) والذي يسميه أيضاً (بقايا آماس) بأن عدم قدرته على الحفظ وتفضيله لعملية الفهم في المدرسة هي: «سبب رسوبه في كثير من دروس المدرسة، كما كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية.. وكان من نتاج تمردي على طريقة المدرسة أني عرفت الشعر قبل أن أعرف نظم الشعر، وأني ولجت فردوس (أبولون) عن طريق الشعور والتفكير لا من طريق (الحفظ والتقليد)[2] ويقول: (يؤلف علما ما كتاباً في النحو أو في الصرف أو في النطق أو في الفقه أو في العقائد فإذا جئت أنا مثلاً لأقرأه وكنت ممن وهبوا موهبة الذوق والتمييز وجدته مضطرباً مشوشاً) »[3] ويؤكد العواد على صفة التمرد عنده والثورة على منهج التعليم في مقدمة كتابه خواطر مصرحة وهو يتحدث عن الجزء الأول منه الذي كتبه (في ثنايا أيام سنة 1344هـ، 1926م) وكنت أستقبل السنة العشرين من حياته وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه...)[4] ويمضي العواد إلى القول بأن هذا الإحساس بالتمرد والثورة لم يكن جديداً بل كان يخامره قبل ذلك بعشر سنوات أي عندما كان طفلاً في العاشرة، واصفاً نفسه بأنه طالب كان (يضيق به مقعد الدراسة، كما يضيق به أكثر مدرسيه لجرأته وشذوذ فكره وصراحته أمام الكبار)[5].

أما إشادته بما كان يكتبه من شعر ومن نثر وأسلوبه، والأثر الذي

يقول إنها تحدثه فهي كثيرة نقف عند القليل منها للتمثيل. يقول عن أسلوبه في الكتابة: (أوثر الفخامة على الرقة، وأغلب جانب الفكر على جانب العاطفة، أرتكز في أدبي البسيط (كتابة وشعراً) على دعائم ثلاث هي أظهر فوارق قلمي الضعيف، حرية التعبير، ومحاولة الإبداع والتمثيل، أكتب بأسلوب مستقل، وهذه صورة من حريتي في التعبير وأكتب كرسام لا كباحث...)[6].

وها هو يصف الأثر الذي يقول إن كتابه خواطر مصرحة قد أحدثه: (.. وهكذا ولد هذا الكتاب، ومشى ونادى وانطلق العملاق من مكمنه، انطلق الفكر الواقعي فأشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل والزلفى والميوعة والاستخذاء، وصدع برسالة الفن، وسما بالقيم وأيقظ الوعي الاجتماعي العام)[7].

وفي ديوانه (رؤى أبولون) مقدمة طويلة بعنوان (الخطوات الأولى في وثبة الفكر) يتحدث فيها عما يسميه جهاد قلمه بشيء من الإفاضة نختصره فيما يأتي:

يقول: كتبنا بعد الشهرة للمساهمة في إحياء الشعور الوطني وتكوين الوعي العام... ثم كتبنا لتبسيط الوعي ولرفع مستواه المنتكس ولتعميمه في المجتمع.. وكتبنا في صميم الحياة الأدبية والاجتماعية وطرقنا باب الدين، والسياسة وبحثنا في علل النفوس وأمراض المجتمع، وتسربنا إلى منعرج الأخلاق ونقدنا، ولم نكتف بالنقد الهادئ حتى زلزلنا النفوس السادرة والمتحجرة والمهمومة.. ولم يكن ما كتبناه.. بالعمل التافه الذي يستحي الناشئون من الاندفاع فيه - كما يفعلون الآن - وإنما كان عملاً أساسياً فاخر به الذين نبا بهم الظرف عن المساهمة فيه. فاخر به الآباء، لأنهم أصبحوا وقد رأوا لهم أبناء يحركون رواكد الأفكار

ويداعبون ملائكة الضمير، ويتحدون شياطين الغفلة والخمول والاستهتار)[8].

ويصف تجديده في الشعر والأثر الذي تركه بين الشعراء: (ونسجل هنا أننا وبعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه.. واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة... وقد آمن بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب، وقاومنا كثير من الشيوخ ولكنهم أو بعضهم على الأقل من طبقة الأدباء أو القراء الأذكياء عادوا فتأثروا بالتجديد ومشوا في موكبه صامتين)[9] وفي مقابلة مع العواد نشرت في ديوان (أبولون) يشير إلى أن كثيراً (من التلاميذ والشيوخ يتأثرون بهذه الدعوة التي أصبح مثلها الأعلى كتابي خواطر مصرحة)[10].

ويرى العواد أن قصيدته (جنون الناقدين) وهي من أوائل شعره، تصف وتعبر عن هذه الحركة الجديدة التي يتزعمها، وكان تأثير القصيدة - فيما يقول - كبيراً على عدد من الشعراء، الذين كتبوا قصائد متأثرين بها وعلى منوالها مثل عبدالوهاب آشي، محمود عارف، عباس حلواني، محمد علي باحيدرة وحمزة شحاتة وحسن فقي وغيرهم).

ويشير إلى احتفاء الأدباء والكتّاب بكتابه (خواطر مصرحة) احتفاءً استثنائياً فهذا الصبان يتعهد بطباعته على حسابه الخاص، ومحمد عمر عرب يعلن أن السنة التي ظهر فيها الكتاب (1925) هي أبرز سنة في حياته الأدبية وميلاد اتجاه جديد في الفكر - أما الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي فقد امتدح فكرة (المنتج الفسيح) وكذلك فعل محمد سعيد العامودي، ومحمود عارف، ومثل ذلك - كما يقول العواد: (ما فعله الأخ الأستاذ عبدالله بن إدريس في كتابه الحديث (شعراء نجد

المعاصرون) حيث انفعل بالفكرة تلقائياً فأخذ يروج استعمال الرمز الذي وضعناه)[11].

والعواد يتحدث بفخر على أن طباعة البعض أعماله إنما هي استجابة لإصرار الآخرين ورغبتهم: (وقد أصر كثير من أصدقائنا الأدباء في داخل البلاد وخارجها، وبينهم كثير من أصحاب الصحف، وأصحاب المراكز في الدولة والأمة أن يظهر لنا ديوان مطبوع ولكنهم اختلفوا في شكله وحجمه وموضوعه)[12].

كما أن إعادة طباعة قصيدته الساحر العظيم كاملة جاء بناء على رغبة الأستاذ محمد سعيد باعشن والأستاذ عبدالحميد مشخص، والقلة المؤازرة من الأدباء في المملكة وخارجها. ثم يستطرد في الحديث عن الاحتفاء الذي تم في بيت عباس العقاد ووضع الكتابات الدراسية المتعددة عني وعن مؤلفاتي.. وضع الدراسات عني للماجستير والبكالوريوس والأبحاث الخاصة المطلوبة منهن - يقصد الباحثات في السعودية - من قبل الكليات المختلفة التي يدرسن فيها في جامعتي الملك عبدالعزيز بجدة والرياض[13].

وفي رده على كاتب اسمه صلاح الدين حلاوة نشر رسالة مفتوحة للعواد في صحيفة سعودية يفخر العواد بنفسه وبمكانته الأدبية والثقافية قائلاً: (ونحن نحتفظ في أضابيرنا بعدة رسائل من الأدباء والمدرسين والطلبة على اختلاف مراحل دراساتهم يناقشوننا فيها، ويسألوننا عن المذاهب الأدبية الحديثة، وعن رأينا في شؤون الفكر والاجتماع)[14].

رصد العواد في ديوانه أماس وأطلاس شهادات ومقالات عدد من الأدباء داخل المملكة وخارجها تشيد به وبأدبه وفكره، جاءت في سبع وعشرين صفحة، منهم محمود صالح شطا عضو مجلس الشورى آنذاك وعبدالله عبدالجبار، وأحمد عبدالغفور عطا، ومحمد عالم الأفغاني،

ومحمود عارف، والدكتور أحمد زكي أبو شادي، وسعيد مرتضى الحسيني من صحيفة (الميزان) البيروتية عام (1951) إضافة إلى رسالة مقتضبة من القائم بأعمال الوزير المفوض البريطاني في المملكة يهنئه فيها بجائزة فاز بها العواد في مسابقة للشعر[15].

وقد تعددت مفردات الإشادة بالعواد في هذه الشهادات والمقالات، فهو صاحب المدرسة الفكرية الكبرى في التجديد، وأسلوبه الكتابي رائع جداً تتخلله الومضات الفلسفية التي تضفي على إنتاجه روحاً من الفكر العالي والرأي المستقيم (ومتع الله الأدب بحياة هذا العبقري البارع، (ومحمد عواد أديب عريق) (وجدير بمثل الأستاذ العواد أن يكون مبتكراً مجدداً)، و(أدب العواد أدب حي) وهو كاتب حر التفكير سلس التعبير، وأول كاتب حجازي وفق للتصريح بخواطره وخلجات نفسه وفكر تفكيراً مستقلاً كل الاستقلال)، و(العواد بالنسبة لهذا الجيل بمثابة المعلم الأول أو الأستاذ الملهم للجيل) وهو شاعر الحجاز الابتداعي المتجدد.. وهو من أولئك الشعراء الموهوبين المحسنين رغم إكثارهم الذي يزكون به عن عجز سواهم أو كسله) (وكانت الصفة المتكلفة تخنق الشعر خنقاً، والمحسنات البديعية تثقل أجنحته إثقالاً حتى جاء الشاعر محمد حسن عواد فحطم أغلال النسر المصنعة).

هذا هو العواد في نظر أصحاب هذه الشهادة في كلمات موجزة، كان العواد يحرص على تسجيلها، وتوثيقها في دواوينه، لإعطاء شعره أهمية أكبر مما تتبدى للقارئ العادي، وتمنحه هو مكانة خاصة بين أقرانه من شعراء الحجاز يستطيع أن يفخر بها عليهم، هذا من ناحية، أما الناحية الأخرى فإن إذاعة هذه الشهادات على الناس تنسجم مع تعظيمه هو لنفسه وإسباغه صفات الإبداع والتجديد على أعماله وما قاله عن أثر تلك الأعمال على غيره من الكتّاب، مثلما رأينا في صفحات سابقة.

وعمد العواد لإثبات ذاته وإبرازها كأديب وشاعر ومفكر، وناقد أدبي لكي تصل رسالته إلى الناس، عمد إلى بث آرائه وما يعتبرها فلسفته في أماكن متناثرة من كتابه خواطر مصرحة، وبين ثنايا دواوينه ومقالاته في الصحافة ومن أكثرها ما يتعلق بالشعر والأدب عامة ووظيفته، ويكاد يجمع بينهما تأكيد العواد على أهمية الشعر ودوره في الحياة: فالشعر (قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام والشعر فجر يبدد الظلمات)[16]. والشعر الفصيح يجب أن يكون (تعبيراً عن حياة وتصوراً لحياة ودفعاً لحياة أسمى)[17].

وتتداخل تعريفات الشعر ودوره في الإصلاح مع ما يسميه العواد مقياس الشعر مؤكداً على صلة الفن بالحياة. فالشعر مرتبط بالحقيقة ومنبثق عنها[18] والعقل هو طريق الاهتداء إليها[19].

ويؤكد العواد على أن الشعر يجب أن يسخر للحث على النهضة وأن يرتبط بقضايا الإصلاح وأن يكون عامل تنوير سياسي ويسمى هذا النوع من الشعر بالشعر العصري الذي (يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أسمى رسالاته وهي الحرية الفردية، واشتراك الفرد بالحقوق والواجبات، وإخضاع المواهب لخدمة الشعب وتفتيح وعيه وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره)[20]. وعندما عاب على شعراء الحجاز تقليدية مضامينهم الشعرية، أخذ يدلهم على الموضوعات التي ينبغي عليهم الكتابة فيها وهي الوطن وحاجاته المادية والمعنوية، والأخلاق والعادات والحرية، والغرب وما يتطلبه المقام من منافسته والتعلم منه وأخيراً الحياة كلها بما فيها من خير وشر)[21].

كان لابد للعواد وهو يتحدث عن الشعر وأهميته ووظيفته في الحياة والمضامين التي يجب أن يطرقها، كان لابد له أن يتحدث عن

الشكل الشعري الذي يراه مرتبطاً بالمضمون، ولكي يوضح موقفه من قضية مهمة في تلك الفترة، وهي ما كان يسمى بالشعر الحر والشعر المنثور. يرى العواد بداية أن الشعر متى ما كان عامل إصلاح وتنوير وبحث عن الحقيقة فإنه لا فرق عنده (بين أن ينظم على الطريقة القديمة أو على الطريقة الحديثة المتمثلة في الشعر الحر، والشعر المطلق والشعر المنثور)[22]. وقد قادته رؤيته هذه إلى إعلان موقفه من الشعر المنثور وقصيدة النثر، فالشعر المنثور (شعر أصيل قائم في الآداب كلها، وأنه لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة إلا ما جاء عفو الخاطر)[23].

وفي سنينه الأخيرة أخذ ينظر لقصيدة النثر التي يرى أنها تعتمد الموسيقى الداخلية (التي لا تحس ولا ترى عندما تقرأ قصيدة نثرية ليست مقفاة أو موزونة لكنها بارعة التأثير تنقلك من أفق إلى أفق ففيها شيء من الخيال وفيها شيء من موسيقى الألفاظ)[24].

وينسجم موقفه هذا مع تشجيعه للشباب والناشئة الأدبية الذين كان يرى فيهم امتداداً له ولأفكاره، فهم في نظره حملة التجديد والأنصار والتلاميذ الذين يتبنون رسالته ويذيعونها في المجتمع، وقد أهدى الجزء الثاني من ديوانه في طبعته الثانية إلى الشباب فقال: «إلى شباب الجيل الذي يحاول التجديد، ويمارس الحرية، ويترفع عن سفاسف الأخلاق، ويرفع سمعة الأدب والفن والفكر[25]. (وكان يتلقى إبداعهم وإنتاجهم الأدبي بالحفاوة والاهتمام).

كتب مرة رسالة إلى الشاعر أحمد الصالح (مسافر) وقد أهداه ديوانه (عندما يسقط العراف): (عزيزي مسافر.. كنت ومازلت معك في شعرك الحديث فكراً وأداءً منذ أن أعلنت شعرك إلى عالم (أبولون) فقرأ الناس أداءً لامس النفوس الحية التي ترى في الشعر غير ما يراه الآخرون...)[26]، ويشير الأستاذ الصديق محمد علي قدس إلى رسائل

مماثلة كان العواد قد بعث بها إلى ثريا قابل، ونورة السعد وهند باغفار وغيرهن يدعوهن فيها إلى الاشتراك في عضوية النادي بجدة، ويبدي استعداد النادي لطبع أعمالهن الأدبية[27] كما أن دخوله في خصومة شديدة مع عبدالعزيز الربيع وحسن قرشي بشأن شاعرية ثريا قابل وديوانها (الأوزان الباكية) مما لا يخفى على أحد.

والواقع أن قضية المرأة كانت جزءاً مهماً من مشروعه التنويري في الكثير مما كتب أو نظم، فقد دعاها للمشاركة في نهضة الوطن، والأخذ بأساليب التربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي والثورة على الحجاب: (وزحزحن بأيديكن لا بأيدي الرجال هذا الحجاب الدخيل على عادات العرب وعلى مبادئ الدين... لا ندعوكن إلى التبرج ولكن ندعوكن إلى الانطلاق في ميدان الكفاح الشريف ولا تنخدعن بعاداتنا في الحجاب فهي مجرد عادة وليست أمراً من الدين... إن المرأة العربية في أوائل الإسلام لم تعرف هذه الأغطية الصفيقة... إنه شعار كان قدماء الرومان يصنعونه بالأسرى من نساء أعدائهن وبالنساء المسروقات ليدخلوا بهن المدن وهن مجهولات فلا يعرفهن الآخرون)[28].

وعندما طرأت بعض التغيرات في ثقافة المجتمع، ولم يعد من المسموح به إثارة مثل هذه القضايا واصل العواد تشجيعه للمرأة الكاتبة باعتبارها علامة على التحرر والنهضة، وعندما نحت للشعر المنثور مصطلح (شنر) أشار إلى أنه قصد به ذلك النوع من الخواطر التي عرف بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات.

واشتبك العواد في خصومات أدبية مع حمزة شحاتة وعبدالقدوس الأنصاري وغيرهما، وربما كان في بعض الأحيان يفتعل الخصومة كوسيلة لإشاعة آرائه والإشادة بنفسه وبآرائه وآثاره واستعراض معلوماته، والتنافس على المكانة الأدبية وإعلاء الذات والتقليل من شأن القرناء،

وقد اعترف العواد بأن خلافه مع حمزة شحاتة كان بسبب سوء فهم[29]. وذكر الأنصاري أن الخصومة مع العواد كانت نتيجة اختلاف المدارس الأدبية ولم تكن حول قضية جذرية[30]. ولعل مما يؤكد هذا أن معارك العواد كانت مع أدباء يعتبرون مجددين، ولم يعرف عنه أنه دخل في خصومة مع رمز من رموز الشعر التقليدي في المملكة مثل أحمد إبراهيم الغزاوي أو فؤاد شاكر، أما موقفه من شوقي فهو نتيجة تأثره بالعقاد فيما يبدو، ويظهر أن العواد يؤمن أنه كلما كان الخصم من التيار المجدد، كلما كان ذلك أدعى للتحدي وإثبات الوجود وهو أمر يعشقه العواد ويتطلع إليه دائماً.

واستخدم العواد في نقده وفي بث أفكاره أساليب عدة تجمع بين الهجاء والسخرية المريرة بقصد الإثارة والتأثير فها هو يصف الشعر الحجازي التقليدي بأنه صديد فكري وقيء[31]. وراح يتساءل علماء الدين في الحجاز الذين كانوا يؤلفون كتب البلاغة والنحو والصرف:

أين أفكاركم وعقولكم

أليست موجودة في رءوسكم

لماذا خلقت رءوسكم

هل خلقت لتملئوها تبغاً ونشوقاً

وتضعوا عليها عمائم عظيمة وقلنسوات خيزرانية[32]

وكان يردد مفردات معينة بصفة مستمرة ومتكررة بقصد تكريسها في أذهان القراء، لربط دلالاتها بأدبه وفكره، وكأنها صفة دائمة في كل ما كتب، وما يعتبره هو سمة للأدب وللفكر التجديدي الذي ينظر له. ومن هذه المفردات كلمة (حرب) ومشتقاتها التي كان يستخدمها كثيراً في وصفه للأدب والفكر الطليعي، والأدباء الطليعيين بل هي تتجاوز ذلك

لتصبح فلسفة حياة فالحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وتحرر الإنسان واستقلاله من كل قيد حتى أصبح نموذج الإنسان الحر من أهم نماذجه التي مجدها واحتفى بها في كتاباته النثرية والشعرية.

أما المفردة الأخرى التي كانت شائعة عند العواد وعند كُتّاب تلك المرحلة فهي مفردة (عصري)، وهي تقابل - اليوم - كلمة حداثي، وقد وردت كثيراً في مقالات صحيفة (صوت الحجاز) وفي مجلة (المنهل)، ووضعت على غلاف كتاب (وحي الصحراء) عبارة تصفه بأنه (صفحة من الأدب العصري في الحجاز)، وقد ظهر هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وفي الفترة نفسها في أدبيات عدد من البلاد العربية التي بدأت فيها النهضة متزامنة مع بدايتها في المملكة العربية السعودية، مثل تونس[33]، والجزائر[34]، ويبدو أن المصطلح وفد إلينا من مصر، حيث أصبح في زمن ما تهمة لدى معارض الأدب العصري من التقليديين والمحافظين مثلما هو حال كلمة (حداثي) مما حدا بخليل مطران للرد على الذين يسخرون من شعره ويصفونه بأنه عصري، قائلاً: (نعم إن هذا شعر عصري وفخره أنه عصري) والمهم أن مصطلحات مثل (حر) و(عصري) كانت تتردد كثيراً كتابات العواد، وكانت من الأدوات التي حرص على استخدامها والاستعانة بها لكي يفرق بين الأدب والفكر الذي يكتبه وينظر له وبين النمط التقليدي الذي كان سائداً آنذاك.

صفة أخرى في العواد لم تكن عند غيره، وتدخل في باب المؤثرات التي ذكرناها وهي أنه دائماً يشفع التنظير والتطبيق. نظّر للأسطورة ودورها في الشعر، ونادى بتوظيف الشعر في نقد الحياة واعتباره وسيلة من وسائل النهضة والإصلاح، وتبنى قضية الشعر الحر وقصيدة النثر، ثم أتبع عمله هذا بالممارسة وبالتمثيل لما ينادي به وهاهو يخصص جزءاً كبيراً

من ديوانه (الجزء الثاني) لنصوص يسميها شعراً منثوراً. ولا نزعم أن العواد قد نجح في تطبيقاته لما نظَّر له لكن صفة التجريب هي التي تميزه عن غيره، من أبناء جيله، وتنزله اليوم منزلة الرمز الشامخ في تاريخ الأدب السعودي في تفتح عقله، وفي رؤيته الطليعية وإخلاصه لآرائه ومبادئه.

والواقع أن هذه الورقة لا تدعي أنها تحصي كل ما نرى أنه دليل وشاهد على رغبة العواد في تأكيد حضوره في الساحة في صورة فيها الكثير من التميز والتفرد عن الآخرين وهي كلها - فيما تفترضه هذه المداخلة - مؤثرات إقناعية مثلما اقترحنا من قبل. وبقي أن نقول في النهاية وباختصار، أن معظم عناوين مؤلفات العواد تصب أيضاً في هذا المنحى فهو عندما سمى إصداره الأول (خواطر مصرحة) كان يعرف أنه قد يعترض علماء اللغة وما يسميه مذهب سيبويه على العنوان: لأنه كما يقول العواد: «لا يسمح في مذهبه إلا أن يقال: خواطر مصرح بها، أو مصرح بما فيها، ولكن لا بأس ليغضب السيد سيبويه وليرضى (الذوق العربي)».

وبالنظر في عناوين دواوينه نرى أن العواد لم يتأثر بموجة العناوين الرومانسية الحالمة التي كانت تطبع دواوين تلك الفترة، واختار لدواوينه عناوين هي نسيجه وحده مثل: (آماس وأطلاس)، (بقايا آماس أو البراعم)، (كيان جديد)، (الساحر العظيم)، (في الأفق الملتهب)، (رؤى أبولون) والاختلاف هنا ليس في كون هذه العناوين غير متأثرة بالعناوين الشائعة آنذاك وإنما أيضاً في أنها تحمل من الدلالات ما يعبر عن المشروع التنويري والتجديدي وما ينبئ عن أبعاده وأهدافه التي ظل العواد ينادي بها طيلة عمره وعلاقة هذا المشروع بالشعر الذي كان العواد يرى أنه عامل من عوامل النهضة.

الختام:

هذه قراءة تستحضر العواد من خلال العواد، وبأسلوب العواد من خلال الاقتباسات التي مر ذكرها فيما سبق من صفحات وهي في الوقت نفسه قراءة أولية تنطلق من الاعتقاد بأن العواد كان يؤمن بأنه يحمل رسالة تنوير وتحديث لا تقف عند حد حقل الأدب والشعر، بل تتجاوز ذلك إلى غيره مما يتصل بحياة الإنسان عامة، والأهم من هذا هو إصراره – طيلة حياته – على الاستمرار في أداء هذه الرسالة، معتمداً على أساليب هي من صفاته وحده، لتمرير مشروعه التنويري والحداثي وهي التي سميت في هذه الورقة بأنها مؤثرات تمحورت في المقام الأول حول شخصيته، وما قاله وكتبه عن نفسه، وعن أعماله الشعرية والنثرية، ثم ما جاء في كتاباته من آراء وأفكار ألبسها لبوس التنظير، وصاغها بأسلوبه الذي عرف به وتميز به. إضافة إلى مواقفه من قضايا كثيرة تلك هي مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد، وهي التي جعلته ماهراً في الدعاية لنفسه وتقديمها للناس بطريقة تكفل لأفكاره وآرائه الرواج والشيوع والقبول ومن ثم التأثير والأثر. كانت (الأنا) عند العواد متضخمة دون شك وكان إعجابه الدائم بنفسه أمراً واضحاً وبارزاً، وإذا كان بيننا اليوم، وفي هذا العصر من يتصف بهذه الصفة فنغض عنه الطرف، فإن العواد أولى أن نتسامح معه، فتلك صفة كانت من وسائله وأساليبه التي توسل بها لتوصيل رسالته لجمهور الناس قراءً ومثقفين. كان العواد وسيظل أكثر الرواد تأثيراً في جيله والأجيال التي تلت وستتلو، بسبب هذا المزج بين الأقوال والأفعال والمواقف الجريئة. وكانت مداومته على الكتابة في الصحافة هي القناة الذي أقام عن طريقها علاقة مستمرة مع قرائه وحققت له هذا الذيوع والانتشار والتأثير والاسم الذي لا يخبو، يقول: «واستخدمنا جريدة صوت الحجاز لنشر الرسالة أو على الأصح لتمرير نشرها»[35].

الهوامش

1) ديوان العواد، ج 1، آماس وأطلاس (مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1978) ص 35.

2) المصدر السابق، ج 1، البراعم، ص 4.

3) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة (مؤسسة المدني ط القاهرة 1961) ص 23.

4) المصدر السابق، المقدمة، ص.ج.

5) المصدر السابق، المقدمة، ص.د.

6) المصدر السابق ص 16.

7) المصدر السابق، المقدمة، ص.د.

8) ديوان العواد ج 2، رؤى أبولون، ص 240-241.

9) المصدر السابق ج 1، آماس وأطلاس، ص 14-15.

10) المصدر السابق ج 2 رؤى أبولون ص 249.

11) خواطر مصرحة المقدمة، ص: ج – س.

12) ديوان العواد ج 1 آماس وأطلاس ص 16.

13) ديوان العواد الساحر العظيم ص 13-14.

14) خواطر مصرحة، ص 16.

15) ديوان العواد، ج 1، آماس وأطلاق ص 48-74.

16) خواطر مصرحة، ص 30-31.

17) محمد حسن عواد، مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة ط 1، القاهرة 1982) ص 126.

18) خواطر مصرحة، ص 31.

19) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 356.

20) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 352.

21) خواطر مصرحة: ص 51.

22) مسائل اليوم، ص 130.

23) عبدالحميد مشخص، محمد سعيد الباعشن: دراسات فكرية: العواد أبعاد وملامح (دار الجيل للطباعة، القاهرة 1980) ص 323.

24) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 311.

25) ديوان العواد ج 2 ص 9.

26) محمد سعيد الباعشن، العواد وهؤلاء، (دار الوزان للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت) ص 242.

27) المرجع السابق ص 448.

28) ديوان العواد ج 2 ص 374-375.

29) دراسات فكرية، ص 328.

30) المرجع السابق ص 30.

31) خواطر مصرحة ص 32.

32) خواطر مصرحة ص 31.

33) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ج 6 (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995، ص 117).

34) المرجع السابق ص 144.

35) ديوان العواد، ج 2 ص 249.



* * *

تقوم هذه المقاربة على فرضية أن التجديد الشعري قد ولّد أسئلة وطرح إشكاليات وأدى إلى مساءلات ما كانت لتحدث لولا وجوده...

وأحد جوانب فتنة التجديد يكمن في أنه يضع الذات على مفترق الأسئلة؛ هذه الذات المحتارة التي تريد أن تنتمي لتراثها من جهة، وألا تكون خارج عصرها من جهة أخرى، وغير بعيدة عن واقعها من جهة ثالثة... وفي هذا كله خلخلة للمستقرات قد يؤدي إلى تعميق الوعي، وقد يجر إلى توهان الوعي وضياع البوصلة من الإنسان/ المبدع ...

ما سرُّ ذلك؟

لماذا نفترضه؟

لأن السعي إلى التجديد قد شكل مفصلاً رئيسياً من مفاصل تفكير الشعراء العرب المحدثين في القرن المنصرم لأسباب داخلية وخارجية منها: رغبة كثير منهم بالمساهمة في نهضة مجتمعاتهم، إضافة إلى ظن الراغبين بالانتماء للتجديد بأنه هو الطريق لتحقيق أحلامهم الإبداعية، وهذا ليس غريباً على مجتمعات ينتمون إليها تبحث هي الأخرى عن مخارج لمآزقها، وأجوبة عن أسئلة وجودية تنتابها.

إن قراءة بعض الظواهر الموجودة في الشعر السعودي الجديد وتحليلها يُعدُّ ضرورة انسجاما مع فهم النقد التطبيقي بأنه وجهة نظر معللة في نصوص أدبية... تحاول هذه الوجهة أن تحلل وتفسر وتؤوّل في سبيل كشف أكبر قدر ممكن من دلالات النصوص، وعلاقاتها بسياقاتها، وحواملها المحيطة لكن لا لنركز على المحيط بل لنجعل المحيط أحد

مداخل قراءة ما تواتر من الظواهر... (على أمل ألاّ يتزعج من هذا الطرح شرطة المناهج (اللغوية) لأننا سنحاول أن نفيد مما يحرسونه!).

والحديث عن ظاهرة شعرية يقود إلى قراءة بعض معالم هذا الشعر بعامة إذ يمكن أن تكشف الظواهر بعض الدلالات العامة مما يمكن أن يتخذ مفاتيح لقراءة النصوص، بخاصة أن تجارب معظم الشعراء الشباب الساعين إلى التحديث لم تُقرأ ولم تنل كثير من ظواهر شعرهم الفنية والفكرية ما تستحق من العناية والاهتمام ...

وتقصدنا اختيار نماذج من منطقة محددة هي (تبوك) يعود لظننا الذي يصدقه الواقع بأن النقد العربي التطبيقي غالباً ما انشغل بتجارب الرواد أولاً والأسماء المكرسة ثانياً أكثر من سعيه للعمل على تجارب الشباب أو المناطق غير المكرسة إعلامياً..

ولكن قبل الوصول إلى التجارب الشعرية مدار التطبيق نهضت أفكار أثارها التمعن في التجارب وحركة الشعر السعودي كان لابد من محاولة القبض على شيء من ملامحها.. مع سعي للجمع بين النقد الجزئي والكلي[1] لعل ذلك يحقق لنا الوصول إلى نتائج معينة حول مفهوم التجديد، واختلاف المقدرة على الخوض فيه، وتباين الاستعدادات التي تتاح للتجارب... دون فصل تلك التجارب عن محيطها الوطني والفني والجيلي؛ مستفيداً في ذلك من بعض القراءات السابقة التي تخص الشعر السعودي والعربي الحديث ونظرية الشعر ومفهوم التجديد...

وما اختيارنا هذا العنوان لهذا الملتقى إلا لظننا أنه أكثر تعبيراً عن الحالة التي تعيشها كثير من التجارب الشعرية الشابة في المملكة، ولأن العنوان جزء من الحراك الثقافي المكوّن.

وهاهنا قد يكون من المفيد أن نشير إلى عدد من المصطلحات الحافة مع مصطلح التجديد من مثل: المعاصر والحديث والتجريبي والحداثي وقد

عنت لدى النقاد العرب معاني ودلالات متغيرة متبدلة وأحياناً متناقضة، وما يعنينا هاهنا أننا نريد بالتجديد محاولة الشعراء أن يطوروا في أدواتهم الفنية وطريقة النظر إلى موضوعاتهم ويعيشون عصرهم بحيث ينتمون التجديد أو يحسبون عليه بغض النظر عن قناعتنا بالنجاح الذي حالفهم؛ لأننا ننظر إليهم بحسب ما فعلوه وليس بحسب ما كنا نتمنى لأن أحد مقاصدنا معرفة ما أحاط بتلك التجارب من متاعب ومآزق ويجدر أن نؤكد على الفرق بين الحداثي والتجديد... فالحداثة الشعرية في أحد معانيها رفض «النموذج القار ورفضها في الوقت نفسه أن تكون بديلا لهذا النموذج، [كي لاتقع] وإلا وقعت في تناقض مع مفهوم اللحظة بما فيه من تحد وتسارع ورفض للأبدي والمستقر»[2].

واستعمال المصطلحات السابقة دالّ في سياق تاريخ الأدب على أنها رموز لتصنيفات قد يلجأ إليها مؤرخو الأدب بغية وضع علامات يمكن أن ينضوي تحتها عدد من المبدعين من أجل الدرس، وهو ما لجأنا إليه في استعمال هذا المصطلح مع قناعتنا باختلاف درجات التجديد بين من ندرس من التجارب...

وأن نجعل الفتنة مدخلاً لقراءة تجارب منشغلة بالتجديد الشعري لا يحمل أبعد مما يوحي به المصطلح....

فـ الفتنة في جذورها اللغوية تدل على معنيين متضادين في الآن نفسه (الافتتان بالشيء: الإعجاب به والاستهتار به، افتتن بالأمر استهواه وأعجبه وافتتن بالمرأة توله بها).

والمرء يفتن المرء ليحوّله عن رأيه ويرميه في شدة ليختبره؛ وفتنة الصدر: وسواسه، وهكذا نجد أن ما سبق يحيل إلى الاضطراب وبلبلة الأفكار... والتجديد ينمّ عن حالة نفسية وشعورية وفكرية تجاه ما يحفر في النفس...[3].

واستعارة مصطلح له ما له في الذاكرة الدينية والحداثية والاجتماعية مغامرة تبتغي التذكير بزاوية من زوايا الرؤية إلى التجديد غير أنه لا يقصد أن يحمّل التجديد وزراً، بل قصده الرئيس رصد الحيرة التي أورثها التجديد للشعراء الشباب بخاصة أن مفاهيم التجديد ليست من المفاهيم الساكنة بل المتحولة من عصر إلى عصر، بل في العصر نفسه، وهو في المجمل يبتغي هز قار مترسخ للإتيان بأفضل منه وربما أسهم في إثارة إشكاليات فكرية واجتماعية أهم منه هو نفسه كمصطلح نقدي.

وفي سياقنا تتجدد فتنة التجديد في مجتمعنا العربي منذ ما يزيد على القرن وقد نتجت عنها نتائج لم تنته إلى يومنا هذا، ونما في طريقها الكثير من الإشكاليات التي لاتزال عالقة ولا تحمل شبابيك الأفق إلا المزيد من هذا الافتتان... وذاك التخبط...

وإذا رمنا استجلاء النتيجة وجدنا أن هذا الحراك وتلك الفتنة ذات ثمرات بينات قوامها: هذا الجدال الذي لم ينطفئ اشتعاله كل تلك السنين حول أسئلة باتت أبعد من (التجديد) وأكثر غوراً...

فالانتماء للتجديد راح ينم عن حراك ثقافي بات يستمد شعريته من تعلقه به فهو انتماء للمستقبل، وليست شعريته ناجمة عن تعلقه بالماضي والخروج على التقاليد الشعرية/ عمود الشعر فقط (مع التنبه إلى تغير مفهوم عمود الشعر لو حاولنا تحرير المصطلح من التقيد بالمعنى التقليدي)...

فالرغبة في التجديد هاجس لدى كثيرين، غير أننا يجب أن نتنبه إلى أن التجديد ضرورة في بعض مناحي الحياة مما تفرضه طبيعته أو سوى ذلك إلا أن التجديد في الأدب مختلف لأن الهواجس والنوايا التجديدية الأدبية لها متطلبات لابد من توافرها وتكاملها فهي ليست شعاراً نعلقه كي لا يغدو تجديداً في الشكل و بهوتة في المضمون، ولا نريد الوقوع في

دائرة الثنائيات المتقابلة التي لا تلتقي، فالتجديد في الشعر له شرطه الزماني والمكاني، وهاهنا نشير إلى أن النضج عند الراغبين مهم كي يصبح لهذا التجديد هوية لكن هناك ضرورة لعدم اكتفائهم بالرغبة، بل لابد من قرنها بالثقافة...

فالتجديد تعميق للرؤية ولابد أن (ينبع من هاجس رؤيوي يتجاوز مجرد الرغبة في التجديد في الشكل وتنويعه إلى البحث عن شكل يتسع لهمومهم [الشعراء]، ولا يضيق بالتعبير عن إيقاعهم ونبضهم المتوتر)(4).

ثمة مفاتيح ورؤى يمكن أن نستنير بها لتكون مداخل وأدوات وإشارات يفاد منها في المقاربة وهي علامة دالة تترك للنص أن يعبر عن نفسه بالطريقة التي يريد دون أن تصادر إمكانية التعددية في الدلالة والقراءة. هذه العوامل تخص إشكالية التجديد وما يرافقها من عوامل ذات أبعاد فكرية ونفسية وعقدية نتيجة المعاناة التي يعيشها أبناء المجتمع الواحد... وهاهنا يمكن أن نتحدث عن بعض العوامل والإشكاليات التي يشترك فيها الشعراء موضع الدراسة مع الشعراء المنشغلين بحركة التجديد في الشعر العربي عامة دون أن نمد سطور حديثنا للتفصيل في القضايا بل بحسب تأثيرها في النصوص من مثل: الهروب إلى المستقبل الذي لجأ إليه شعراء كثيرون ظنا منهم أن أفضل عيش في الحاضر ومتابعة له تكمن في الانتماء للمستقبل وفي مسعى تحديدي لسيرورة الزمن ثمة محاولة لتحديد بعض معالمه ومن هنا وجدنا: الماضي والحاضر والمستقبل، وقد زرعت قراءات كثيرة في الشعور الجمعي للأفراد في الأمة التي تعيش أن الماضي تراث والتراث بؤرة همومنا ومشاكلنا مثلما دار في خلد كثيرين أن التراث هو مخلصنا ورمز أصالتنا وبقائنا...

ويأتي هذا كله في سياق مواقف ظاهرها زماني لكنها تعبر عن

حالات فكرية لها علاقة بالموقف من التراث بما أنه ماض والموقف من الواقع بما أنه حاضر والموقف من الآخر بما أنه حاضر ومستقبل هكذا قسموا الأزمنة...

وسعت تجارب كثيرة فكرية وحياتية إلى البحث عن مخلّص: عن مهدي منتظر بعدما طال انتظار المهدي الديني بهدف التواؤم والقدرة على الاستمرارية أمام العواصف التي تعصف بهم من كل حدب وصوب... وقد استبدت بالشعراء الحيرة، وضاقت بهم الآفاق، بعد أن جربوا الالتزام بنهج وموقف لكن وجدوا أنه زائل لا محالة ولم يقدم لهم إلا السراب وأحياناً الخراب وقد ثبت لكثيرين أن الهروب أحد مداخل الأفراد للخلاص في أمة مثقلة بالمعاناة فتجد أن الأشخاص يهربون: من مناطقهم إلى مناطق أخرى، ومن بلادهم إلى بلاد أخرى، ومن اتجاهاتهم الفكرية والحياتية إلى مناهج أخرى ومن أزمنتهم إلى أزمنة أخرى...

وقد يكون جزء مما سبق يدخل في فرضية سيرورة الحياة؛ لكن شيوعه وانتشاره جعل منه ظاهرة جديرة بالمقاربة...

ولعل أوضح مظهر في الهجرة إلى المستقبل يكمن في التزيي بزي التحديث والتجريب، ورفض الواقع والانبتات عنه ومعاداة التراث بسبب وبغير سبب بهدف الخلاص وقد تولدت مقولات نقدية وأدبية صارت شعارات ترفع كلما لزم الأمر من مثل: جيل بلا آباء. شاعر حداثي..

لكن مشكلة كثير من التجارب أنها في قفزها إلى المستقبل لم تدرس آفاق هذا المستقبل ولم تتدرب التدرب الكافي على القفز فيه لأسباب عديدة، يكمن بعضها في الاعتماد على مقولة تتعلق بالاستسلام لوهم الموهبة، ومفهوم الإبداع بالمعنى التقليدي مما يجر إلى مزالق كثيرة تورث التجارب الشعرية مورثات ضارة حيث تريد الذات إثبات ذاتها في

واقع سياسي وفكري واجتماعي يراوح في المكان ويريد أن يتجاوز شرط الزمان وهذا جزء من نكبة فكرية ونقدية فالأشخاص يعيشون ويموتون ولا يتغير شيء أمامهم.وتبقى أحلامهم أول العمر هي ذاتها آخره...

وقد ترافق الهروب إلى المستقبل مع فقدان الشعر لحضور حافظ عليه مئات السنين وبذا يتعاون السياق المحيط مع الجنس المكتوب بات يجد من يقول إن الرواية ديوان العرب وها هنا لسنا في وارد مناقشة هذه المقولة لكن لابد من التأكيد على أن الأدب في المجمل بات يبتعد عن الواجهة أمام الفنون البصرية، مع التنبه إلى أن هناك تباينا في الحضور وقد أصبحنا في عصر يلائمه النثر وهذا التغير في المواقع ليس مؤامرة أو صراعاً بل هو وليد ثورا ت تكنولوجية لها مفرزاتها مع متغيرات متسارعة جداً...

وقد ترافق هذا مع مستجدات على صعيد الأشكال الشعرية هددت هويته ظهرت على شكل معارك أدبية عبرت عن رفضنا للآخر وعدم تقبلنا له يمكن أن تسميها صراع الأشكال الشعرية ظهر فيها عدم قبول الآخر بأبهى صورة مع أن هناك من رأى أن (الثبات على الشكل الواحد والنموذج الواحد فيه خنق لفرادة المبدع وتعطيل لدورة الدم في الشعر) لكن أرض الواقع غالباً ما رفضت ذلك وبدا أن كثيرين من الصعب أن يتقبلوا مفهوماً جديداً للهوية الشعرية إن العلاقة بين الأشكال الشعرية شكلت عبئاً على الحركة الشعرية بدلاً من أن تشكل إغناءً لها وإثراءً في مجتمع مثل مجتمعنا؛ وهذا ربما لأن التجديد والتحديث والتطوير ارتبط بالآخر في ظل وضع أمتنا الحالي إذ أخذت تنظر إليه بنوع من الريبة والشك وهي الأمة المغلوبة وفقا لرؤية ابن خلدون، وهذا ليس بجديد على آلية تفكيرنا، فالنظرة المعيارية غالبا ما قيّدنا بها وهي تجعل نظرتنا لكثير من الأشياء نظرة معيارية تقدم الفهم المؤامراتي للظواهر الأدبية لأنه أسهل طريقة في تعليل ما يحدث...

وتتعدد الإشكالات وتتنوع لكن بعضها ظهر بوصفه خاصاً بالشعراء موضع الدراسة الذين ربما يشتركون فيه مع آخرين لكن له خصوصية في تجاربهم من ذلك إشكالية المركز والأطراف وهو مصطلح استعرناه من الفكر السياسي المنتج في استراتيجيات العولمة ونوقش بوصفه مصطلحاً فلسفياً قرائياً يصلح ليكون مدخلاً لقراءة الشعر العربي ونقله إلى النقد ليس بحذافيره بل وفقاً لما يناسب السياق هنا...

يشكل الشعور بالانتماء مكوناً رئيسياً من مكونات الشخصية كونه يمنحها ثقة بذاتها تؤمن لها إمكانية الاستمرار السليم ...

وقد ارتبط ذلك بالتأكيد على الانتماء، مع أن ثمن الانتماء غال وغالبا ما يكون باهظاً لدى الإنسان المعاصر عامة والعربي والمسلم خاصة ولو صغرنا الدائرة قليلاً لوجدنا أن الانتماء لمنطقة مثل (تبوك) لا تملك تاريخاً ثقافياً له آثار سلبية تتعلق بجهد التأسيس، ودائرة الاهتمام، فضلا عن أن هذا الانتماء في المملكة لمنطقة ما له همومه كون أن حركة المجتمع لم تعتد بعد على نسبة الشخوص إلى الأمكنة بل غالباً إلى القبائل نظراً لمحافظة كيان الدولة على هذا المكون بوصفه ركناً من أركانها ترى أنه ملائم لها، وهذا الانتماء جعل ارتباط الشخص بالمكان قضية فردية لا تعضدها حركية المجتمع فكيف إذا سعى الشاعر للانتماء إلى الثقافي، ومعلوم أن الانتماء للثقافي صعب في المجتمعات المغلوبة على نفسها، وليس فيها تقاليد ثقافية أضف إلى ذلك أن المدينة في الأطراف ولم يترك المركز للأطراف شيئاً.

إن عدم وجود توازن بين النجاح الفردي والوعي الاجتماعي يقود إلى الإهمال الاجتماعي والتهميش.... وحده من يذهب للمركز ينال الاهتمام بخاصة أن التجارب الشعرية تعاني من هشاشة خبرتها وعدم رسوخها وضعف وصول الناس إليها ورافق ذلك إهمال نقدي عادة ما يركز

على المكرس إعلامياً...

تولد قلق عنيف في حياة الشعراء الشباب أمام هذا التراكم الإهمالي وصرف الشعراء الشباب جهودهم لمعارك ليس لهم فيها ذنب وأضاعت عليهم فرصة منح تجاربهم المزيد من التعميق من مثل معركة القديم والجديد والحداثة والتراث والعلاقة مع الآخر وفي الأماكن التي تغيب فيها شموع الحوار والمناقشة وتعميق الرؤى تبقى الرؤى حبيسة الذات وتنكمش القراءات على نفسها لتتحول إلى بوح ذاتي يقود إلى الشعور باضطهاد الذات وتظهر آثار المجتمع الفكرية والنفسية والاجتماعية التي تلقي بظلالها على النفس لتنعكس انعكاسات شتى في أرجاء النصوص أمام غياب روح المنافسة والمناقشة والغيرة الفنية لتصاب بعض التجارب في تجل سلبي لذلك بما يشبه النرجسية الذاتية الإبداعية أمام ما تظنه من تطور وسبق وصلت إليه هي وليس سواها...

وقاد ذلك في بعض تجلياته إلى شعور بالتهميش في النفس دفع بعض التجارب لمزيد من الحيرة والضياع، وقد وصلت إلى قناعة ألا جدوى من البحث عن المخرج بعد أن تجذرت الرؤية اليائسة التي وجدت أن الأزمة التي نعيشها تعكس أزمة مجتمع وقلق أمة تراوح في مكانها منذ زمن طويل، وتكرر طرح أسئلة تائهة تبحث عن مجيب أو متغير يخرجها من المراوحة والخمول...

لقد قادت كل تلك المؤثرات الحافة بالتجديد مفهوماً ومنهجاً إلى ظهور تجليات له في قصائد شعراء منطقة تبوك يمكن أن نبلورها في ثلاثة اتجاهات يمكن أن نطلق على **الاتجاه الأول** منها: القصيدة الكتابية وهي تقدم التجديد بصورته الأكثر تكاملا تمثل جزءاً مهماً من أجزاء حلقة التحديث والتجريب نظراً لأن كتابها يمثلون أنفسهم وتياراتهم وهم منصور الجهني ونايف الجهني وعلي باراجي وعلي آدم على اختلاف صوت كل

واحد منهم وهذا التيار يخالف المألوف كثيراً ويحاول أن ينهج نهجاً خاصاً وهو يتناول أفكاره بطريقة مختلفة وهو يفيد من المنجز الحداثي بطرق شتى، ويقدم تصوراً مختلفاً عن العالم الذي نحيا في كنفه...

إن الحديث عن سمات لهذا التيار/ الاتجاه هو نوع من المخاطرة لأنه تيار يحاول أن يتفلت من تجربته الذاتية نفسها، ويبتعد عن منجزه مع كل عمل ينتجه وهو بهذا يحاول الانصباب مع الحداثة بمفاهيمها الأكثر مرونة وهو يبدي نزقاً بتجربته الحياتية والفكرية ويبتعد عن الاستسلام للأشياء القارة والساكنة ويحاول أن يقارب أشياء مختلفة من خلال حالات نفسية ومعنوية لم نعتد مقاربتها...

وسنكتفي بالتمثيل لهذا النموذج بتجربة نايف الجهني في مجموعته الأخيرة نوافذ القيصوم[5]...

الاتجاه الثاني يمكن أن نسميه اتجاه القصيدة التي تحاول أن توائم بين التجديد والتقليد وأن تفيد من إمكانيات كل منهما ويمثله كل من فاطمة القرني بسمات نصها التي باتت معروفة من اعتماد على: الحوار والإيقاع واستعمال لغة يومية، والحديث عن موضوعات معاشة...

وغرامة العمري بنصوصه التي تسعى للتحديث أكثر مما تسعى للتقليد، ويقع أسير أسئلة وجودية لها علاقة بالهموم الوطنية وحالة التشتت... ومع أنه يسعى لحشد كل ما يدل على أنه يكتب قصيدة حديثة إلا أن المتلقي لا يطمئن لهذه الحشودات ويبقى يشعر أنه أمام نصوص مشتتة يسجل لها وله روح المحاولة... وسنمثل لها النموذج بمجموعة غرامة العمري المعنونة : تفاصيل ما حدث[6].

أما **الاتجاه الثالث** فهو اتجاه القصيدة الشفاهية التي يغلب عليها السمات التقليدية للشعر، والنبرة الخطابية والمعالجة المألوفة للمواضيع التقليدية والبناء المعتاد والتقريرية وفقدان الدهشة والبعد عن الإيحاء...

ويمثل هذا الاتجاه كل من صالح العمري ومحمد فرج العطوي... وسنمثل له بمجموعة: أغني رغم أني لمحمد فرج لعطوي[7].

الهوامش

1) د. طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ص 78.

2) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ص 22.

3) لسان العرب: مادة فتن.

4) د. نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث ص 67.

5) نشرت عام 1423 ولا يوجد ما يدل على الناشر أو مكان الطبعة.

6) صدرت عن النادي الأدبي بمنطقة تبوك عام 1423.

7) صدرت في تبوك عام 1422.

* * *

«كل ما أخذ على العواد كان من انطباعه بقاسم زينل».

محمد حسين زيدان

طبيعة الوظيفة التي على الخطاب أن يلعبها داخل حقل ممارسات غير خطابية تجعل الممكنات غير قابلة لأن تتحقق كلها فعلياً».

ميشيل فوكو

تتم المفاضلة أحياناً بين العنوانين التاليين: الشعر السعودي أو الشعر العربي في المملكة العربية السعودية. من قبيل أيهما أكثر دقة. وحقيقة الأمر ربما تتجاوز مجرد مسألة الدقة؛ فالعنوان الثاني بالدرجة الأولى يعيد الشعر الذي أنتج في السعودية بصفتها الجغرافية إلى سياقه العام، أي الشعر العربي المعاصر بمجمله. في حين أن مقولة الأجيال التي اعتمدها عدد من الدارسين لهذا الشعر تندرج تحت العنوان الأول، لأنها تستصحب في الأساس خصوصية خطابية تؤثر بشكل أو بآخر على تطور هذا الشعر، وتضفي عليه سمات خاصة، أو ما يسميه علي الدميني «قدر الجغرافيا (الذي) جمع في بلادنا رمز المقدس، وخطابه العقدي، وبناه المحافظة... لأن المؤسسات المحافظة قد كرست نشر رؤيتها التقليدية المنحازة للقديم ضد الجديد، وللمحافظة ضد الانفتاح، وذلك من خلال سيطرتها على المؤسسة التعليمية»[1].

وهذه الدراسة تحاول سبر أغوارمقولة الأجيال – التي مافتئت تتبنى مفهوماً وطنياً، وتحاول أن تقترح نسقاً متطوراً مضماره الوطن – وإعادة ترتيب العبارات المتناثرة في ثنايا القضايا التي كانت المقولة تحرص على

تقديمها في خطاطة طولية؛ وذلك بهدف فحص موقع الخطاب الاجتماعي من خطاب الشعر المحلي، والعلاقة الجدلية بين الخطابين.

* * *

يبتدئ عبدالله عبدالجبار كتاب التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية بالتأكيد على وجود (أدبين مختلفين: أحدهما أدب شعبي يتخذ لغة الشعب أداة للتعبير، وهو أدب حي قوي له قيمته الممتازة من حيث أنه مرآة صافية لحياة الأعراب في باديتهم، وثانيهما أدب تقليدي لا يصدر فيه أصحابه عن أنفسهم، وإنما يقلدون فيه غالباً أهل الحواضر من المصريين والسوريين والعراقيين)[2].

ومن الواضح أنه يقصد الشعر على وجه التحديد، أو الأدب الذي في طليعته الشعر.

وهذه العبارة خليقة بأن تكون لها الصدارة في مقولة الأجيال في الشعر السعودي، فكل جملة فيها تفتح أفقاً، وتحيل إلى مجموعة من القضايا. وتبذر عدداً من الأسئلة.

وقبل العودة للعبارة في وقفات لاحقة - فلنجرب واحداً من الأسئلة التي تثيرها، وهو: مادام الشعر منفصلاً عن الحياة الطبيعية للناس، فبماذا يتصل؟ وما هي أسباب ومظاهر هذا الاتصال والانفصال؟

* * *

كان الجيل السابق من الشعراء، حائرين أمام ما يلمحونه من ومضات الحضارة المعاصرة، ويشعرون أن شعرهم التقليدي كان بعيداً عن استيعابها وتمثلها، ولا يذهب إلى أكثر من الرصد السطحي لتأثيراتها.. وبدأ التناقض بين الماضي والحاضر يتعزز في نفوسهم، فكانت عقولهم متلهفة ومستعدة لأي نأمة، خصوصاً إذا جاءت من الشعر، طليعة الثقافة،

وما يتميز به من قدرة تعبيرية عن الحاجات الإنسانية التي تستشعر متغيرات الحياة.

عندما نظم الأسكوبي مزدوجته في المفاخرة بين (وابور البحر ووابور البر) عدها معاصروه فتحاً جديداً في الأدب الحجازي وقرضها الشيخ عثمان الراضي، ومدحها محمد برادة بقصيدة يهجو فيها شعر الأسلاف[3]:

**وكنا على ما خط أسلافنا لنا		من القول نقفو إثرهم ونكاثر**

**ولو شهدوا خط الحديد وما جرى		على اليم من (وابور) بحر يماخر**

وسلك تلغراف وما الكهربا أتت به		من عجاب (دونه الذهن **حائر**)

لما وصفوا داراً لأسماء **أقفرت		ولا شاقهم عيس بها ويعافر**

حيرة الذهن المؤكد عليها في هذه الأبيات لم تحجب في الجانب الآخر الإصرار على مهاجمة شعر الأسلاف، وأسلوبهم وطرائقهم.

كان التطلع إلى أفق جديد يتزايد في النفوس، ولا بأس أن تكون الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل مجرد وصف المظهر الخارجي لقطار أو باخرة، واهتبال الفرصة لذم العيس واليعافر بصفتها من رموز القديم.

* * *

بداية مادمنا قد حصرنا الدراسة في الشعر السعودي فلابد أن نشير إلى أن توحيد الدولة في كيان سياسي مستقر وإن كان قد استوعب مساراً شعرياً موجوداً من قبل إلا أنه أدخله في زمن جديد له متطلباته وآفاقه وشروطه الخاصة. فإذا كانت هذه النقلة لا تشكل فترة انقطاع تام عن الفترة السابقة فإنها على كل حال ظاهرة انفصال كبرى.

ومثل هذا النوع من النقلات «يوقف النمو البطيء المعتاد للشكل الأدبي ويزجه داخل اختيار جديد» كما يقول (بشلار)[4].

يقول العواد:

«انتهت الأزمة الوطنية... بحكم مستقر... فاتسعت رقعة الفكر الوطنية التي كنا نتمثلها في الحجاز وحده بضم نجد وملحقاتها وأطراف الجزيرة العربية في دولة واحدة»[5].

كانت الدولة الناشئة تحتاج إلى أدباء وشعراء لدعم مفهوم السيادة والاستقلال واستكمال شكل الدولة، فهي تحتاج إلى علم وسفارات وبنى سياسية وإدارية واقتصادية وثقافية. وقد شرعت الدولة فعلاً في استكمال هذه البنى. معتمدة على القوى الحية في المجتمع وفي طليعتهم الأدباء، الذين استجابوا للنداء، وبدءوا ينافحون عن دولتهم ومجتمعهم.

إذا تصفحنا كتاب (ماذا في الحجاز؟) نجد أن مؤلفه الأستاذ صالح محمد جمال قد دون فيه عبارات تقطر مرارة من عدم اهتمام الآخرين بالأدب السعودي، وخصص كتابه لهذه المهمة «لأنها الناحية الوحيدة المجهولة التي يجب أن تعرف للجاهلين»[6] حسب تعبيره، ويضيف «حرام على إخواننا العرب والمسلمين في مد أقطارهم الدانية والقاصية أن يجهلوه، ويتجاهلوه، ويصروا بعد التعريف والتذكير أن يظلوا جاهلين أو متجاهلين»[7]. ثم راح يعدد مزاعم الآخرين في هذا الخصوص.

وبما أن الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية، وأن الشعر الفصيح بالذات قد تحول إلى جزء من منظومة السلطة منذ وقت طويل، ولحاجة الدولة الناشئة أيضاً للموظفين والكوادر من بين المتعلمين من أهل البلاد، فقد تسابق المدرسون والطلاب في هذه المرحلة إلى قرض الشعر، وحاول كل بطريقته ومن موقعه الدخول إلى هذا المضمار بشكل لافت للنظر، مما جعل

حمزة شحاته يسميهم «الأحياء الشاعرة.. التي انطلقت من الشقوق والغيران»[8].

أو كما يقول الفلالي عن القنديل بأنه «لا يحسن الشعر لأنه يتكلفه، ولم تستجب له نفسه، فهو يعني نفسه ويحملها ما لا طاقة لها به»[9].

ولم يكن حظ الفلالي نفسه بأفضل من حظ القنديل فيقول عنه عبدالجبار «لم يعد أن يكون حاوٍ بارع وبهلوان كبير»[10].

لم تعد المقدرة على إبداع شعر جيد هي المدار الأساسي، فكثيراً ما يتم تجاوز محدودية القدرة أو تجاهلها تماماً في سبيل تلبية الحاجة إلى تكوين شعر وأدب للدولة المستقلة. فالأدب في هذه الفترة شكل حاجة فكرية سياسية واجتماعية على وجه التحديد أكثر من كونه أساسا حاجة جمالية وإنسانية عامة. وهذا يفسر دعوتهم في نفس الفترة إلى إيجاد إنتاج قصصي كما أن الآخرين عندهم قصة[11]. والهدف من كل ذلك «حتى يكون لنا أدب قوي» حسب تعبير الفلالي[12].

وهذا ما سماه بعض النقاد بإيقاع المفارقة في حركية الفكر الأدبي؛ «أي أنه كان هناك استجابة لحاجة محلية في إثبات طموح لوجود أدبي لها أمام البيئة الثقافية العامة»[13].

حدث ما يشبه انتفاضة للشعراء فقد كان الوضع سيالاً بعد فترة طويلة من الجمود المرير.. وكان بيئة مناسبة لطرح أسئلة مثل: ماذا أستطيع؟ ماذا أعرف؟ ماذا أكون؟. التي تطرح في أوضاع مشابهة.

وكان لابد من عملية فرز، فتحولت المعارك بينهم عملية المفاضلة للوصول إلى الهدف الأساسي وهو اعتراف الرأي العام والمؤسسة الرسمية بأفضلية شاعر على آخر، وأصبح لكل من مشاهيرهم منهج يحاول

ترسيخه وأتباع ومريدون يشايعونه.

وقد ألبست هذه المعارك الشخصية على بعض الدارسين المتأخرين فذهبوا إلى أنها (تعبر عن حركة نقدية قوية)[14] في حين وصفها أحد معاصريها وصفاً أكثر دقة؛ يقول عزيز ضياء عن معارك العواد وشحاتة: «لم يكن بينهما موضوع بذاته غير نفسيهما هما وكذلك كانت تلك الأهاجي المقذعة التي شغلتنا أياماً»[315].

* * *

منذ البداية ومثل أي سلطة كان في الدولة الناشئة أجنحة محافظة تتمسك بالأصول والثوابت، وتتوجس خيفة من الجديد، تقابلها أجنحة أخرى تنادي بالتجديد والتحديث، وكان التقرب من أي من الجانبين كفيل بفتح المجال للشاعر للبروز وتولي المناصب؛ فانقسم الشعراء إلى فريقين كل منهما بحسب طبيعته وخلفيته وأهدافه يناصر منهجاً من المناهج المتاحة.

وكانت فرصة سانحة فلم يعد الشاعر مجرد فرد من الحاشية، بل أصبح مؤهلاً ليكون من كبار الموظفين.

على اعتبار أن الحصول على السلطة سيمكن الشاعر من تطبيق منهجه ورؤيته.. التي ستنعكس بالتالي على تطور الأدب تبعاً أو محايثة لتطور المجتمع في الاتجاه الذي يتبناه.. وتحقق لبعض الشعراء الفوز بالمناصب، وكان ذكر اسم الشاعر وخصوصاً في مؤلفات تلك الفترة يذكر مقروناً بوظيفته[16]. وإذا أخذنا على سبيل المثال الشعراء الذين أوردهم الساسي في كتابه (شعراء الحجاز في العصر الحديث) وعددهم ستة وعشرون شاعرا نجد أن ثلاثة منهم وصلوا إلى منصب الوزارة، وثلاثة آخرين وصلوا إلى درجة وكيل وزارة، وأكثر من عشرة آخرين وصلوا إلى وظائف رفيعة.

كان العراك يدور على سبيل تدافع المناكب لدائرة الحل والعقد.. ولا بأس من استخدام الخطاب الديني في هذه المعارك. يقدم حمزة شحاتة إحدى قصائده بهذه العبارة ليمرر هجاءه للعواد «يزعمون أن للشعر إله اسمه أبولون نحن أول الكافرين به»[17] ثم يورد هجائيته.

ومن المفارقات أن أشهر المتعاركين (العواد وشحاته) لم ينالا الكثير في سلك الوظيف؛ على طريقة أن من طلب الإمارة - بكل هذه الصراحة وكل هذا الإيغال في السباب والشتائم - لم يعطها. كما أن الخطاب الاجتماعي نفسه غير مستعد لكمية الجرعة التي حاولا حقنه بها.

فالعواد الذي قال في البداية:

سوف أملي على الجميع احترامي واعترافاً يا طالما همسوه[18]

ثم عاد وقال في نهاية هذه المرحلة بنبرة فيها قدر واضح من المرارة:

يا بلادي ألم يحن بعد للأحرار فيك انتباذ حب الكراسي[19]

عندما سأله الدكتور إبراهيم الفوزان عن سر عدم ثباته في أي وظيفة من الوظائف المحدودة التي تولاها أطرق صامتاً[20].

أما حمزة شحاته فإنه يعزو عدم فوزه بأي منصب مهم إلى الحظ[21]، ويقول: «فمازلت أرى الناس ينالون بالحظ أضعاف ما ينالون بجد المساعي حتى في دنيا الأدب والشعر» أي أنه لولا الحظ لتسنم المناصب العالية التي توازي جودة شعره، مما جعله يقوم بما يشبه الإضراب عن نشر شعره ويهدد بمقاضاة من ينشره[22] ثم ينزوي عن الناس[23] وقد أكد الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على مسألة سوء (حظ) شحاتة الذي وقع عليه الظلم من (عصره)[24] وهذه الإشارة اللطيفة تدل على وعي أبو مدين بآليات ذلك العصر.

وهذا خلاف ما ذهب إليه الدكتور عبدالله الغذامي الذي احتار في حالة حمزة شحاته، فعاد إلى الثيمة القديمة المطروقة (آدم وحواء والتفاحة وإبليس والخطيئة والتكفير) وذلك لأن انطلاقه من المقولات النقدية الغربية عزله عن معرفة ديناميات العصر الذي نشأ فيه شحاته، فابتعد كثيراً وطفق يجتزئ بعض النصوص، ويقوم بعملية جرد لموجوداتها، متأثراً بالنقد الذي أفرزته الحضارة الغربية التي سماها (فلوبير) [حضارة البقالين]. «فالشعر بطبعه تاريخي لأنه لا ينفصل عن كيفية تشده إلى تشكيلة ما أو متن معين» كما يقول جيل دلوز[25].

ويبدو أن الغذامي لم يعد مقتنعاً بما ذهب إليه ويعتبر ذلك مرحلة تجاوزها في مشروعه النقدي؛ فبعد عدد من التجارب المرتهنة.. انتقل إلى النقد الثقافي والخطاب الاجتماعي.

وهو ما يتسق مع مقولة ستيفن غرينبلات من أنه «لابد للتحليل الثقافي أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى» فتكون «قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز»[26].

* * *

قبل الاسترسال في فحص العوامل التي شكلت الخطاب الشعري، يجدر أن نعود إلى طبيعة موقع الشعر العربي الفصيح، الذي تغير بدءاً من إنشاء الدولة الإسلامية الأولى.

ويمكن هنا إيراد قضية معروفة ومتكررة؛ وهي أن الشريعة قد «أخذت من الشعر وظيفة تشريع القيم واجتراح الرؤى الجديدة والمعرفة، والشاعر أصلاً هو العارف، وليت شعري معناها ليت علمي، وبقيت له الوظائف الاجتماعية والسياسية والترفيهية، وتحول الشاعر من مبدع للقيم إلى مبدع للأشكال، وتحددت شخصيته بالصياغة والأسلوب، أكثر مما ارتبطت بالكشف عن آفاق فكرية جديدة، وقيم إنسانية خالدة»[27].

فقد تراجع الشعر إلى المرتبة الثانية بعد النثر لعوامل كثيرة ليس هذا مجال تفصيلها. ويسوق الدكتور نذير العظمة عدة عوامل معاكسة جعلت الشعر يتفلت من هذا الموقع في مراحل تالية من التاريخ الإسلامي في محاولات لا تنقطع لاستعادة مكانته القديمة، في بعض فترات التبدل التي غيرت فيها مؤسسة المصلحة الاجتماعية من قيم المؤسسة الدينية الفوقية، أو على أساس أن «النزعة اللاشرعية ليست عرضاً أو نقصاً لا مرد له.. والمنع في القوانين ليس فضيلتها الوحيدة، بل (يعني أنها أي القوانين) تسن أيضا لتقنين طرق مراوغة القانون نفسه» حسب فوكو[28].

وهذا يقتضي من وجه آخر أن وهج المراوغة ودرجة قبولها مرتبط بوهج التشريع نفسه. وربما يجوز لنا هنا أن نستشهد بقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) التي كانت جائزتها بردة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم. بدون الإسهاب في طبيعة شخصية الشاعر، وتاريخه قبلها، وتفاصيل القصيدة ذاتها، وعلى من ألقاها؟

وعندما أخذ وهج الشريعة نفسه في التواري في فترات لاحقة، لازمه خفوت وهج المراوغة ذاته. ولكن ذاكرة المراوغة بقيت في (لاوعي) الشعراء.

ومهما قيل عن أن الخطاب السائد في جانبه السلبي نحو الشعر لا يشكل عائقاً أمام الإبداع إلا أن الشاعر الفصيح بصفته فرداً من الطليعة

الثقافية لا يستطيع أن يغفل ما يعرفه دائماً وهو أن وراء الأكمة ما وراءها، وأن هناك خطاباً تقليدياً يتربص بأي تجاوز إبداعي في كافة مناحي الحياة.

* * *

يقول عبدالله بلخير في بدايات تأسيس المملكة: «كانت أمتي فجراً مضيئاً في ظلمات الماضي السحيق، وأصبحت بصيصاً خابياً في نور الحضارة الجديد»[29].

ويقول أحمد العربي عن المرحلة السابقة «لم يكن الأدب الحجازي سوى بضع منظومات وكتابات سقيمة المعنى واهية السبك ملتوية الأسلوب» ويعزو ذلك إلى «العقم الأدبي الذي منيت به الأفكار في تلك الحقبة المشؤومة»[30].

الحاجة الضاغطة التي فرضتها الظروف المستجدة وضعف الشعر في المرحلة السابقة، خلق فراغاً كان حله الناجز هو البحث عن مرجعيات أخرى غريبة عن المجتمع وقد أخذت هذه المرجعيات أشكالاً مختلفة؛ إما غربة في الزمان ويمثلها المحافظون الذين عادوا إلى الشعر العربي القديم يقلدونه، أو غربة في المكان بتقليد المجتمعات العربية الأخرى.

كان كل فريق على وعي تام بغربة مرجعيته ويتبناها على هذا الأساس ويدافع عنها مما يمكن اعتباره اعترافاً مباشراً بأن البعد الجمالي تابع للبعد الفكري؛ يقول العواد «نحن في القرن العشرين المملوء بالمكتشفات والمخترعات لا في القرن السادس، عصر الفأس والجمل والهراوة والقدوم والحيزبون»[31] فهو يرى «أن التطور هو الانسلاخ من الماضي بما له وما عليه»[32].

في حين يرى الغزاوي «المحافظة على أساليب اللغة العربية

الفصحى وأن يقتفي الناشئة آثار السلف في كافة تعبيراتهم عن مختلف الشئون والأغراض (فهي) خير بديل عن [الأرواح المتمردة] وأشباهها المحشوة بطانتها من استبرق الزيغ والضلال «ويعتبرها أكبر هادم يعمل معاوله في حياتنا الأدبية»[33].

يظن من يقرأ مثل هذين الرأيين المتناقضين أن هناك اختلافا كبيراً على مستوى التطبيق، ولكن الأمر لم يكن كذلك؛ في (الساحر العظيم) يهاجم العواد قصيدة لحمزة شحاتة ويصوبها على هذا النحو:

وأذاع الأب السخيف نشيداً (لم أهواك) جاعلاً عنوانه

جاء فيه (ولا أسومك لوماً) قالها للحبيب يبغي حنانه

لو له قلت (لا أسومك بيعاً) كنت أنقى بلاغة وإبانه[34]

ولم تكن رؤية النقاد بعيدة عن رؤية العواد؛ فهذا عبدالجبار يقف عند الشكل الخارجي ويقول عن شحاتة «نوه بتطوره الفني من الشعر العمودي إلى الشعر المتحرر»[35].

فمن الواضح أن الفرق على مستوى الرؤية والجماليات لا يكاد يذكر، فما هو الداعي لكل تلك القنابل المتبادلة؟ إنها مسألة الحل والعقد التي بدأت تنتقل من مفهومها الديني والسياسي لتنتظم المفهوم الأدبي وكأنها تستعيد أصلها الثقافي الذي سبق رحلتها من الحكمة إلى التوظيف السياسي والبعد الديني.

والشعراء بوصفهم من بؤر السلطة. فإنه يلاحظ ظهور علاقة بين الممارسة السياسية والخطاب الشعري.. والصفة التي منحت للشاعر والوضع الذي منح له وهذا ما يسميه فوكو (الطريق الثالث للانتظام: أي [العلاقات الخطابية/ بباقي الأوساط غير الخطابية][36].

في هذا الجو بدأت إحدى السمات التي ستلازم الشعر السعودي في فترات تالية، وهي سمة تستمد جذورها من أدبيات السلطة أو المؤسسة الرسمية، كانت فترة نادرة من التاريخ تواشجت فيها بنية الحل والعقد إلى درجة التماهي بين الخطاب السياسي والاجتماعي والشعر. فكان الشعر والحوار حول الشعر يدور في فلك الخطاب مما جعله مبتعداً عن تطوره الطبيعي على مستوى الجماليات.

ويلاحظ أن العبارات والجمل الشعرية والنقدية أصبحت تتخطى كلمات مثل: (الزيغ والضلال) التي وردت في عبارات الغزاوي وصارت تنطوي على مفردات من قاموس الجريمة أو الحرب أو السياسة.. «فتنتقل الكلمات من الوصف إلى الملاحظة»[37] وتحيل إلى وسط خطابي متوتر.

لقد روع الشعر الأصيل عصابة ... تأولت الشعر الفصيح المنضدا

يقولون إن الشعر حر ولم نكن ... لنعلم في شعر إماء وأعبدا[38]

يقول فؤاد شاكر:

لم يمتنا إلا الجمود فهيا ... حاربوه بالهدم ياشعراء

أنتم أنتم وليس سواكم ... جيشنا حين تشكل الهيجاء

حاربوه بقسوة فهو خصم ... لا يحابي بل حية رقطاء

حاربوه بحكمة ودهاء ... إنما آلة الحروب الدهاء[39]

وامتدح الفلالي العامودي لقوله:

فالسلطة قوة. والحرب من مفردات القوة [أو فضاء القوة] والعنف ملازم للقوة أو فضاء القوة - العنف ملازم للقوة أو نتيجة تترتب عنها وليس عنصراً مكوناً لها[40].

* * *

كانت مرجعية المحافظين واضحة ومعروفة، ولكنها لم تستطع التواصل مع روح العصر، ولم يكن نصيبها من المرجعية للماضي يتعدى الشكل فمع أن «الماضي جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده (أو يستحضره) لكنه ليس جوهرياً على مستوى خصوصية الإبداع.. ولذلك لم يحتفظ التقليديون من الماضي سوى بالشكل»[41].

أما المجددون فقد تنقلوا من مرجعية إلى أخرى، تأثروا في البداية بأدباء المهجر و«قلدوهم في أفكارهم وطرائقهم»[42] في حين أن «أثر الثقافة المصرية لم يبد بوضوح إلا في الفترات اللاحقة»[43] ويبالغ عبدالجبار في أثر الثقافة المصرية فيورد أن «عدد الأهرام يباع بألف ريال»[44] ومن المعروف أن هذا مبلغ ضخم بمقاييس ذلك الزمان.

واشتهر العواد بأنه «داعية مدرسة أبولو في الحجاز»[45].

ولم يكن العواد هو الوحيد في هذا المضمار فقد «أخذ لفيف من الشعراء.. يولون وجوههم شطر مصر وآخرون نحو الشام والعراق.. فالأسلوب والصور وطرائق التفكير والتعبير تجري كلها مجرى ما يقرءونه لشعراء مصر وسوريا والعراق»[46].

* * *

وكان التأثر يتركز في النواحي الفكرية في حين تأتي النواحي الفنية بمثابة التابع. عندما أسس العواد رابطة أدبية سماها (فكفن) وهي كلمة منحوتة من كلمتي (فكر وفن) ويلاحظ تقديم الفكر على الفن.

كان العواد بدعاواه الصاخبة يريد أن يقوم بعملية حل ليعقد عقداً جديداً مغايراً للعقد السابق في الشعر وفي الخطاب الاجتماعي. سبيله إلى ذلك تكريس صورة الشاعر المثقف الشامل متنوع المعارف، فيصف نفسه أنه من «أناس تصفحوا كل سطر، ومشوا ضاربين في كل قفر، واجتبوا في مسيرهم كل زهر»[47] ويقول:

أنا ذلك الوحي الأليم أجيء بالفكر الأليم

....

ويرى أن على الشاعر معرفة كل شيء، ويرفض أن يطرح الشاعر سؤالاً لا يعرف الإجابة عليه، ويسمي مثل هذا النوع من الأسئلة بالسؤال النؤوم؛ يقول معرضاً بشاعر منافس ومنتقداً قصيدته:

ثم لا فكر لا حقيقة لا إفصا ح لا نور لا دفاع قويا

ليس فيها الجواب يرسله الشا عر يستتبع السؤال النؤوما[48]

وهذه الصفات التي سردها العواد تكاد تكون صفات نثرية، والنثر هو أطول طريق إلى الشعر. ولكن تفكيك العقد القديم يقتضي إقناع الناس بقدرة وأهلية الأديب قبل أن يقرءوا شعره. فالعلاقات التي تقوم عند المبدع بين النظرية والتطبيق «يمكن وصفها باعتبارها العلاقات الرابطة بين برنامج وتحقيقه. يكفي لذلك قبول تحول الجمل الخبرية التقريرية للنظرية إلى جمل تقنينية إلزامية»[49].

وهذا ينطبق على العواد ، ونرى ما يشبه ذلك عند حمزة شحاتة ولكن بصورة أخرى فقد انعكست رؤاه التأملية والفلسفية في الحياة والكون على شعره.

ويشير معاصروا العواد أنه «تأثر في أول أمره بقاسم زينل فقد كان صاحب آراء حضارية وإن كان في بعضها تطرف، فكل ما أخذ على العواد كان من انطباعه بقاسم زينل وهو أخ للحاج محمد حسين زينل مؤسس مدرسة الفلاح»[50].

واعتبروا أنه «أسس مدرسة فكرية جديدة في زمن كانت فيه الكلمة المعبرة القوية مروقاً وإثماً وشعوذة»[51].

واشتكاه إلى الدولة جمع من شيوخ الطرق وطوائف المطوفين مطالبين بإعدامه أو نفيه خارج البلاد[52].

ولكن أجنحة التحديث في السلطة لم تحبذ هذا الاقتراح وآثرت حل الأمر بطريقتين:

الأولى: إقناع أصحاب الشكوى أن العواد شاعر وكاتب ويمكنهم الرد عليه بنفس الطريقة.

والثانية: تكليف رئيس تحرير الجريدة الرسمية يوسف ياسين بالرد على العواد في عدة حلقات لامتصاص غضب من تأثرت مصالحهم بأفكاره.

وسوف نعود لهذه السمات التي تميز بها العواد وجعلته الشخصية المحورية في مرحلة الطفرة السياسية التي تمثلت في إنشاء دولة مركزية مستقلة في الجزيرة العربية لأول مرة منذ عشرات القرون، عندما نعرض لشخصية محورية أخرى مماثلة في مرحلة الطفرة الاقتصادية. وهما المرحلتان اللتان اشتبك فيهما الخطاب الشعري مع الخطاب الاجتماعي في مواجهة صريحة ومكشوفة.

* * *

سرعان مانضب معين هذه المرحلة لعدة أسباب أهمها:

1 - تزايد أعداد الخريجين بطريقة تدريجية، وعودة المبتعثين الأوائل فانتقلت بوصلة التوظيف في الوظائف الحكومية عن الأدباء، فلم يعد الأدب هو مكتب التوظيف الذي يزود الدوائر الحكومية بالموظفين.

2 - انتهاء الوضع السائل، واستقرار الدولة وانحيازها إلى الأغلبية الاجتماعية المرتهنة للخطاب الاجتماعي المهيمن. وتبلور ذلك في

صيغة قرارات حكومية، أشهرها نظام المطبوعات الذي جاء في المادة الثامنة والعشرين منه:

«لا يجوز للصحف نشر ما يدعو إلى الضلال أو الإلحاد أو المبادئ الهدامة أو يخالف العرف والتقاليد لهذه البلاد»[53].

أما المادة الثانية والخمسون من نفس النظام، وهي مادة العقوبات التقديرية فقد اعتبرت «سيفا مصلتاً على رقاب الطابعين والناشرين والصحفيين والمفكرين؛ فتبعث فيهم الخوف والتردد والجبن والخور وتعوقهم عن أداء رسالتهم السامية نحو وطنهم وأمتهم»[54].

ومع أن الشعر في هذه المرحلة قد أحدث هزة نوعية على مستوى الخطاب إلا أنه لم يترك الكثير على مستوى الجماليات، عدا حل العقد القديم المتمثل في شعر الكلاسيكية الميتة، وتحرير المفردة الشعرية من التقعر اللغوي، والانفتاح على ثقافة العصر بالدرجة التي سمحت بها ظروف عصره.

يقول الفلالي «إن كان هذا الشعر يصيب الناس بالدهشة قبل عشرين سنة فهو يصيبهم بالدهشة الآن.. مع الفارق بين الدهشتين»[55].

وجاءت العبارة الختامية لهذه المرحلة من عبدالجبار الذي رأى أن دعوة التجديد كانت «أكبر كثيراً من طاقتهم عليه - ومن هؤلاء العواد الذي تزعم هذه الحركة وبشر بها في كتابه (خواطر مصرحة).. ومن هنا جاءت النزعة الرومانسية وشعر التأمل الذهني»[56].

ويعزو ناصر الرشيد في دراسته عن الخطاب النقدي عند مدرسة التصنيف:

«تفسير [عبدالجبار] لظهور الاتجاه الرومانسي بالتناقض بين الطموح والإمكان بين التوق إلى الحلم والاصطدام بالواقع»[57].

لقد استنفدت هذه الانتفاضة قوة دفعها أمام سطوة الخطاب السائد وعدم جاهزية المجتمع للانسلاخ من هذا الوضع المتجذر. أو كما قال الفوزان بأن «دعاة التحرر قلتهم جعلت آراءهم مغلوبة»[58] وهي قلة عددية ومعنوية في الوقت ذاته.

واعتبرها الغذامي «تجربة وحيدة، كان العواد هو رمزها وأستاذها»[59] ولكنه لم يكسر عمود الشعر أو يكتب النص المضاد، ولم يدفع بالتجربة إلى آفاق تخليق النموذج القادر على التأثير في محيطه الثقافي، وظل رائداً وعلامة على الطريق.

«كان للذاكرة الموقعة سيطرة على القصيدة عند جماعة الإحياء، فمساحة الموروث في قصائدهم أوسع من مساحة الوجدان، على عكس شعراء الديوان وأبولو والرومانسيين العرب بشكل عام الذين مسحوا الصياغة الموروثة عن العمود الشعري وألبسوه حللاً شعرية جديدة تمتح من الخيال والوجدان أكثر مما تمتح من الذاكرة»[60].

فبعد فترة من الجمود كان التغيير السياسي أوجي في خلد الأدباء على الأقل .. بوجود وضع سائل قابل للتشكيل.. ولكنهم مع تقدم الزمن واستقرار الأوضاع وجدوا أن خيالهم قد ذهب بعيداً في هذا الخصوص إضافة إلى المتغيرات الخارجية.. الإطار الإقليمي.

* * *

بانتهاء هذه المرحلة ابتعد الشعراء إرادياً بشكل أكبر عن الدائرة المحلية ونبض الشعب أو مشاكله، وأخذ هذا الابتعاد صورتين:

الأولى: الابتعاد إلى الدائرة القومية وكان أهم مظاهر هذا الابتعاد الانغماس في الناصرية، والاهتمام بمشاكل الشعوب العربية وقضاياها القومية. وتقليد الأدباء العرب في الأقطار الأخرى.

والثانية: الإغراق في الذاتية والشعر الوجداني.

والانتقال للدائرة القومية أو الانغماس في الذاتية أعفاهم من الاشتباك مع الخطاب المهيمن .

ويصف عبدالجبار أشعار القوميين بأنه «يغلب عليها الانفعال الشديد» ويصفته قومياً يضيف «المستند إلى الإدراك السليم»[61].

ويورد قصيدة لعلي غسال «استوحاها من الكلمة النارية التي فاه بها الرئيس جمال عبدالناصر وهي الزحف الكبير»[62].

وقصيدة أخرى لمحمد سعيد المسلم يقول فيها[63]:

وكل جلاد سيجتاحه في كل قطر منه ثوار
وموكب البعث سيجتثه فليس يبقي منه ديار

المهم أي شيء في الدائرة القومية: الناصرية، البعث، لا فرق، فالمراد هو تحاشي الخطاب المحلي.

ويؤكد عبدالجبار قضية الابتعاد عن الشأن المحلي حين يصف طريقة تعاطي الأدباء مع المرجعيات الخارجية، وبأن ذلك يتم في الخفاء أو ما يشبه الخفاء فيقول:

«تهب تيارات من الاشتراكية والواقعية وتأثر بها الأدب في مصر وسوريا والعراق وغيرها من البلدان العربية وكان لا بد أن يصل شيء منها خلسة إلى قلب الجزيرة العربية فيتأثر بها»[64].

وكلمة خلسة هنا ليس المقصود بها معناها الظاهر؛ أي أنها تتم بعيداً عن أعين الدولة والناس، بل تعني أن هذا الأمر لا يوظف للاشتباك مباشرة مع مقولات الخطاب المحلي.

وهذا التكتيك كان بإرادة الشعراء أنفسهم، وهو يشابه التكتيك

الذي استخدمه الخطاب المحلي فيما بعد للحكم بالتغريب على الروايات المتمردة على تفاصيله. ولكن هذه المرة بطريقة أخرى وهي عدم السماح لها بالدخول الرسمي وتركها في الخارج بجوار مرجعيات الشعراء، ولابأس بعد ذلك من دخولها خلسة على قاعدة (أكرب وجهك وأرخ يدك).

وترتب على هذه الغربة محاولة انتحال التجارب الشخصية لشعراء من بيئات عربية أخرى في غياب التجربة النابعة من سياقها الاجتماعي.

وتقليد نماذج لشعراء من خارج الحدود؛ مثل قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة بالمقارنة مع قصيدة (أخي لاتبك أو تحزن) للعطار[65].

وقصيدة معروف الرصافي مقارنة بقصيدة أحمد العربي (اليتيم في العيد)[66].

ويذكر ابن إدريس أن ناصر أبو حيمد متأثر ببول فاليري، وعثمان ابن سيار متأثر بروح الشاعر القروي رشيد سليم الخوري[67].

هذه الغربة سببت نوعاً من الاستلاب.. وكادالشعراء يتحولوا إلى كائنات شفافة.. والشعر إلى ما يشبه الزهور المجففة.

ومن أثر ذلك أن تسربت الغربة إلى ذوات الشعراء أنفسهم؛ فانتقلت من غربة مرجعية ضبابية إلى غربة نفسية وهم ومعاناة شخصية.

يقول حسن القرشي[68]:

أنا في هذه الحياة غريب خافت الجرس في صحارى الزمان

ويقول[69]:

أنا غربة في ضمير الزمان وهمس شقي هنا مطرح

ويقول أحمد قنديل[70]:

وكأنـي والنـاس حـولـي لاهـو ن فريد عنهم غريب بجنسي
غـربـة تـكـرب الـفـؤاد وتـشـقـيـ ـه إلى أن يـقـر فـيـك وعِـسـي

ويقول محمد سعيد المسلم[71]:

طـريـقـي وعـر ممل مـخـيـف وسـيـري فـيـه وئـيـد رتـيـب
تحـسـسـتـه شـائـكـاً مـوحـشـاً وقـد عـدت فـيـه كـأنـي غـريـب

ويقول محمد عامر الرميح[72]:

ترى أي صوت غريب؟

تحدر من خلف خلف الغيوب

ينادي تعال إلي

تعال أضمك بين يدي

ومادام ذلك كذلك أي التذبذب بين غربة مكانية وغربة ذاتية، فالأمور على ما يرام ماداموا لم يقتربوا من الخطاب المحلي.

حتى ولو قال عبدالجبار إن:

بعضهم «اعتنق الناصرية مذهب عبد الناصر ودانوا بفلسفته (؟) في السياسة والحياة»؟[73]. حتى ولو قال!.

حتى ولو وصف أحدهم بأنه «يدين بالناصرية ويعجب بالرئيس جمال عبدالناصر»؟[74]. حتى ولو وصف!.

مادام يلعب بعيداً عن الخطاب المحلي.

* * *

ومن أبرز السمات التي تتسم بها هذه المرحلة كما يقول الفوزان:

«خفوت حركات الصراع بين أنصار الاتباع والابتداع واختفاء صوت أنصار الاتباع وارتفاع صوت دعاة التحرر في الفن»[75].

ولكنه لم يفطن إلى أن هذا أمر طبيعي لأن الشعر ابتعد عن ثنائية الحل والعقد على المستوى المحلي. التي كانت سبب هذا الصراع أساساً. ومن المهم الإشارة إلى أن هذا الانزواء سمح بظهور مئات الشعراء على المستوى الكمي بدون كثير طائل على المستوى الفني.

ويضيف الفوزان:

«وقد تعددت مذاهبهم الشعرية واتجاهاتهم الفنية فاستعملوا في عرض مضامين شعرهم الأشكال الجديدة من شعر مرسل وحر ومنثور وبرزت لديهم سمات الرومانسية والرمزية والواقعية وغيرها من الاتجاهات الفنية الموجودة في الاتجاهات العالمية الحديثة كما استهوت معظمهم النزعات المضمونية الحديثة من إنسانية واجتماعية وقومية وفلسفية ووصفية وغيرها وقد جاء ذلك نتيجة الانفتاح على العالم الغربي والحرية الأدبية التي جعلت الشاعر حراً في المذهب الذي يختاره لعرض إنتاجه دون أن يخاف على إنتاجه من الكساد أو هدم المغرضين من النقاد»[76].

كيف يمكننا الجمع بين ما أورده الفوزان وما ذكره أحمد محمد جمال في بحثه المقدم لمؤتمر الأدباء السعوديين الذي عقد بمكة عام 1394هـ وأكد فيه أن أدبنا ضعيف وراكد ولذلك فهو لا شخصية له. وعزا ذلك إلى فقدان الحرية الأدبية.

الجواب الذي لم يوضحه الفوزان هو أن الشعر في هذه المرحلة ابتعد عن مشاكسة الخطاب المحلي المهيمن، ولذلك فإن بإمكانه أن يقول ما شاء ويفعل ما يريد.

في حين أن أحمد محمد جمال لا يقيم وزناً لكل ما ذكره الفوزان

لأنه لاقيمة للأدب عنده ما لم يشتبك مع الخطاب. وإن كان جمال - بحكم خلفيته - يريد أن يكون هذا الاشتباك متماهياً مع الخطاب المحلي وهو ما سماه في نفس البحث بالأدب الإسلامي.

* * *

وهذه الفترة تعتبر فترة انقطاع من جهة مجادلة الخطاب المحلي التي توقفت عند العواد.

يقول الغذامي «ظل العواد وحيداً منذ ظهوره في عشرينات القرن العشرين، إلى حين ظهر... جيل محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني»[77].

وفيها تحقق بعض المظاهر من جهة التناول الفني وخصوصاً على مستوى الشكل ولكن اعتمادها على المرجعيات الخارجية أبقى أغلب هذه المظاهر بعيدة عن سياق التطور الطبيعي لإنتاج الجيل السابق.

وهي وإن أنجزت تنوعاً على مستوى المضامين ألا أنها ظلت تفتقد عمقها المحلي، لأن مصادرها يأتي خلسة وبعيداً عن نبض حياة المجتمع وحاجاته وآماله وتطلعاته.

* * *

تنبئ عبارة أحمد محمد جمال أمام مؤتمر الأدباء السعوديين عن نوع من الاحتقان، فقد قيلت إبان تباشير الطفرة الاقتصادية الناجمة عن ارتفاع أسعار البترول بعد حرب 1973م وما صاحبها من إيقاف تصديره إلى بعض الدول الغربية.

إضافة إلى اتساع قاعدة التعليم والوعي في المجتمع السعودي، وتفاعله مع مقتضيات تلك الطفرة. فمرة أخرى عاد الوضع سيالاً وقابلاً لتشكيل جديد، على غرار ما حدث إبان الطفرة السياسية في بداية

تأسيس الدولة. وأصبح الوضع مهيأ لنوع من «التحولات التي تعمل كتأسيس وتجديد للتأسيس»[78].

* * *

بعد مؤتمر الأدباء السعوديين بعام واحد صدر ديوان (رسوم على الحائط) لسعد الحميدين؛ الذي اعتبره العظمة رائداً ثانياً بعد محمد حسن عواد[79].

كان هذا الديوان وما تلاه من دواوين الحميدين نقلة نوعية لخلخلة الخطاب السائد على مستويات عدة، بصورة أكثر كفاءة وصلابة من تجربة جيل العواد.

فقد استمر الحميدين «من ديوان إلى ديوان ومن اختراق إلى اختراق» حسب عبارة الغذامي[80].

الذي يضيف «إن ظهور الديوان - بعد فترة من النشر العابر في الصحافة - يعني أننا أمام جيل جاد ومؤمن بتجربته، ومصر عليها، وهذا ما أعطى ظهور الديوان معنى رمزياً ودلالة في التحول المفصلي للحدث الثقافي. فكان بمثابة التحدي وإعلان الحرب المضادة»[81].

وهكذا أصبحت القصيدة الجديدة في ذلك الوقت بمثابة الملاذ عن رقابة الخطاب الاجتماعي المهيمن.

يقول علي الدميني «غدت كتابة قصيدة التفعيلة بالنسبة لي معادلاً لممارسة حرية التعبير، وأداة للتغيير»[82].

في البداية لم يفطن سدنة الخطاب لهذا الأمر. وبدا كأن المسألة لا تتعدى مجرد التنفيس (بالشخبطة) على جدران الخطاب كما يفعل المراهقون.

ولكن حدث جدل بين مجموعة من الأدباء الشباب في ذلك الوقت

حول البنية والبنية المتحولة نبه إلى خطورة الأمر على بنية الخطاب نفسه، ولفت الأنظار إلى أن هناك أفقاً جديداً بدأ يظهر، والخطاب الاجتماعي أساساً من عاداته العريقة أنه ينظر دائماً بريبة إلى أي جديد، فانطلقت الهمهمات التي سرعان ما تحولت إلى صيحات بالتفسيق والتكفير.

وجاء «كتاب أحمد فرح عقيلان المعنون جناية الشعر الحر وفيه نسب كل الشرور والآثام التي أصابت الأمة والتي ستصيبها أيضاً، واعتبر هذا الشعر كارثة حضارية وثقافية وأمنية إضافة إلى أنها كارثة ذوقية وتربوية»[83].

وهبت «القوى المحافظة... ضد العقلانية والتحديث» وتمثل ذلك إضافة لكتاب عقيلان في «إيقاف ملحق المربد الشعري بجريدة اليوم وفيما حواه شريط سعيد الغامدي وكتاب عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) وفي مجزرة الحداثة» كما يقول علي الدميني[84].

ومرة أخرى عادت مفردات الحرب والإيذاء الجسدي تتسلل إلى وصف الخطاب حول الشعر في تلك الفترة؛ لأن الاعتراض فكري بالدرجة الأولى وليس جمالياً.

يقول الغذامي:

«جاءت النذر الشعرية بقصائد ذات نسق خاص ومختلف.. وكان الجواب عليها هو رفضها والتشهير بأصحابها والوقوف في وجوههم.. كان ظهور شعراء شباب مثل محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني بمثابة الضربة المدوية على الرؤوس إذ لم يعد الشعر الحديث حدثاً عراقياً أو مصرياً أو شامياً ولكنه جاء إلى عقر الدار ومن أبناء الدار»[85].

ويضيف:

«كان الحدث قوياً وصادماً حتى لقد صارت عبارة الشعر الحر مسبة ومصدر تخويف وتشكيك ثم تلتها كلمة الحداثة لتزيد النار اشتعالاً ووقوداً»[86].

* * *

وكما اعتمد اشتباك الخطاب الشعري مع الخطاب الاجتماعي في مرحلة التأسيس على رائد هو العواد، كان بمثابة النواة التي تشرنقت حولها آليات الاشتباك وقضاياه، أعادت مقولة الأجيال تكريس ريادة الحميدين للمرحلة الثانية من هذا الاشتباك من خلال إعادة نموذج المثقف الشامل.

وهو ما اجتهد عبدالله أبو هيف في إثباته لسعد الحميدين.. الذي قال عنه أنه عرف علم الأوائل والأواخر؛ ورصد ذلك على تسع صفحات من كتابه عن الحداثة في الشعر السعودي (من ص 36 - إلى ص 44).

وما أكده الدكتور الغذامي[86] من أثره على المستوى الصحفي بإشرافه لفترة طويلة وراسخة على أهم ملحق ثقافي في منطقة الخليج (الملحق الأدبي في جريدة الرياض).

واعتبر أن: «مدرسة الحميدين تقدم النظريات والنصوص والإبداع وتغرس البصيرة الجديدة وتواجه الذاكرة بالحوار والجدل العلمي المعرفي المثابر»[87].

لإثبات أن هذا الرائد حجة ثبت في مجاله.. وأن رؤيته التي سهر عليها جاذبة للمريدين والمقلدين في مقابل الوثوقية التاريخية للاتجاه المغاير.

ميزة أخرى يذكرها الغذامي للحميدين يقول عن شعره إنه:

«شعر يحمل مخزون الجزيرة العربية الواقعي واليومي في معجمه

ورموزه وتنغيماته وفي جوه النفسي والذهني» ويضيف أنه «لوحة إنسانية.. فيها الإنسان الريفي بكل سماته لباساً ورقصاً وهموماً ولغة وإيقاعاً... حتى أنك وأنت تقرأ نصوصه لتحس بسير الأرض والناس العادين والمهمشين وتحس بإيقاع الزار والمجرور والهجيني، تحس بالأغنية الشعبية والأهازيج، وترى وجوه الناس وألوانهم وروائحهم من الطائف وجبال الحجاز إلى سهول نجد وودیانها»[88].

وهذا يذكرنا بمقولة عبدالجبار في صدر هذه الورقة من انفصال الشعر عن لغة الشعب. إذاً هذا الرائد أعاد الأمور إلى نصابها.

وهذا يماثل ما قالته نجاة محمد حسن عواد عن والدها بأنه «يحب جداً الشعر النبطي ويطرب له إذ كان يتذوق فيه حلاوة العبارة، وصدق الأحاسيس وجمال النغم»[89].

وأغلب الدارسين الذين بنوا بحوثهم على مقولة الأجيال يكادون يتفقون على أن الحميدين هو الرائد الثاني في هذا المجال، ولا يخالفهم سوى علي الدميني؛ الذي يعتبر أن محمد العلي هو الذي «يمثل خلاصة هذه التجربة وحداثتها على صعيد الكتابة الثقافية، والقراءة النقدية، والإبداع الشعري» ولكنه يعود فيستدرك «إنه شاعر مقل وزاهد في الضجيج والأضواء إلا أن قصائده العديدة التي لم تنشر في أزمنة كتابتها كانت توزع بين الأصدقاء والمهتمين، وقد شكلت مركز استقطاب تتمحور حوله الشعرية الجديدة بما توفرت عليه من حساسية لغوية متفردة، وخصوبة تصويرية مكثفة، ورؤية فكرية ثاقبة، ومخيلة خلاقة» ثم أورد مقطعاً من قصيدته (لا ماء في الماء):

ما الذي سوف يبقى إذا رحت أنتزع عنك الأساطير

أرمي المحار الذي في الخيال إلى الوهم

ماذا سأصنع بالأرق العذب

بالجارحات الأنيقات

إما لقيتك دون الضباب الجميل

كما أنت .. كوني كما أنت

معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة

مختلطاً بالثمار

ومكتئباً كالعيون الوحيدة

بيني وبينك هذا الضباب

الذي يمنح الحلم أشواقه

يمنح الوهم أجنحة الماء

ها أنت فيه غوي

كأرجوحة من هديل»[90].



ولكن يظل رأي الدميني مرجوحاً؛ ففي هذا السياق يقول محمد القشعمي عن العلي إنه:

«من القلائل المتمسكين بالمثل العربي القائل: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب»[91].

ربما بسبب انزوائه المذهبي عن متن الخطاب السائد مما جعل تأثيره المباشر محدوداً، رغم تميزه من الناحية الفنية، بعكس الحميدين الذي لا يعاني مثل هذا التوجس.

فالمسألة في الأساس «ليست مجرد ثورة فنية جمالية بل هي تحول ثقافي نوعي يمس التركيبة النفسية والتاريخية لأمة العرب في جزيرتهم ومستودع عروبتهم» حسب الغذامي[92].

ومما يلفت النظر أن تركيز المهاجمين في الدرجة الأولى كان على

الغموض لأنه أهم ما يؤرق الخطاب السائد الذي يحرص على الاستمرار في فرض سلوك بعينه على كثرة من الناس بعينهم، هم مجموع الناس الذين يعتبرهم الخطاب السائد من رعاياه، وممتلكاته الخاصة. والاحتفاظ بهم فيما يشبه السجن الكبير، الذي من سماته كما يقول فوكو «انكشاف الداخل انكشافاً يمكن الإحاطة به بنظرة واحدة»[93].

ومما يؤيد ذلك أن الشعر الحر وجد منذ مرحلة مبكرة، ولم يهاجمه أحد؛ فالعواد قال منذ الخمسينات الهجرية:

لقد حان أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء

وأشياء لم تعلن

وأن تتقوى بعزم

كرهت له أن يني

وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل

أفق استمع

ثم ألق بها نظرة للجوم

تريك أشعة نجم

يضئ بليل بهيم

بدا كالسها»[94].

وعبدالله عبدالجبار - على الأرجح - يقول في منتصف السبعينات الهجرية:

سيدتي

مازال بيتنا الكبير مغلقاً

مسمر الأبواب

يعسكر الظلام حول سوره

ويزحف التراب

وينصب الصمت على دروبه

مشانق الإرهاب (التيارات)

إذاً ليست القضية الشعر الحر، بل الغموض الذي يستبطن نزعة التخفي والتلون والتحدي.

يقول الغذامي «كان ظهور جيل الحميدين إذاً هو التحدي الأول والمباشر للنسق المحافظ وذلك لأنه ظهر في الوسط الثقافي السعودي، ومن داخل الدار شباب يافعون يتحدّون ثقافة عمرها قرون»[95].

المسألة الثانية بعد الغموض هي استدعاء الشخصيات والأحداث التراثية والأسطورية، وكان هذا أحد مرتكزات المفاصلة؛ لأنه أخذ شكل «الخلاف بين وجهتي نظر لشريحتين اجتماعيتين فكريتين واحدة ترى في التراث قيمة سكونية ثابته والأخرى ترى التراث قوة حيوية متحركة تخضع لخيارات الإنسان لا العكس»[95].

فقد حذق هؤلاء الشعراء لعبة الخطاب الاجتماعي نفسه القائم على الانتقائية من التراث والقيام بعملية مونتاج تناسب رؤيته وتستبعد التفاصيل المضادة. فقاموا بنفس العملية بشكل معكوس وبمقاطع مضادة للخطاب الاجتماعي «إن لم يكن بعضها محرماً» حسب عبارة العظمة[96].

فكثر في أشعارهم استدعاء الصعاليك رمز الخروج على المجتمع في قصائد مثل:

(الشنفرى يدخل القرية ليلاً) لصالح الصالح

(علي يراسل عروة بن الورد) لمحمد الدميني

(عروة بن الورد) لأحمد بافقيه

واستخدام الرمز والأسطورة لتجاوز الشريعة والعودة إلى الشاعر العراف «جئت عرافاً لهذا الرمل» الثبيتي.

وعبدالعزيز العجلان في (هكذا غنى سطيح) يلبس ثوب العراف القديم ليعبر عن شجون معاصرة.

واستدعاء مكنونات اللغة وافتراع تجلياتها، كما فعل عبدالله عبدالرحمن الزيد الذي تمكن بحكم براعته اللغوية من استخلاص وهج اللغة من تحت رماد الخطاب.

وعلي الدميني في (الخبت) يستعيد طرفة بن العبد (وسيرته) فيصوغ منها رؤياه عن ثنائية (الغربة والنفي) والانتماء للعشيرة والنخوة حيال كوارثها. وربما كان الخطاب السائد أحد هذه الكوارث، هذا الخطاب الذي يشبه البعير الأجرب الأسطوري الذي يلتهم بقايا الناس والأمهات والأطفال.

كل تلك القصائد «لم تعد غنائية بل هي خطاب في الثقافة ونسق ذهني ووجداني مما يجعلها علامة ثقافية ومدلولاً نسقياً في تكوين الخطاب عن الذات وعن الآخر.. والزمن الفني لتاريخ النص والذات»[98].

وفي النهاية الخطابية لتلك الفترة عاد الحميدين إلى نوع من التسليم بقوة الخطاب المضاد؛ يتساءل د. نذير العظمة عن حوافز الكثافة

في شعر الحميدين «هل لأن الشاعر يخشى أن يفصح عما يختلج في صدره مرة واحدة؟»[99].

ويضيف «يتقنع بعض شعره بغلالة من الغموض خوفاً من الرقابة الاجتماعية التي لها حضور لا في فكر الشاعر وإبداعه بل في تعبيره وسلوكه اليومي حتى أنها غالباً ما تتحول إلى رقابة ذاتية»[100].

ويستهل الحميدين ديوانه (وللرماد نهاراته) بعبارة كافكا:

«لدي مطرقة قوية لكني لا أستطيع أن أستعملها لأن مقبضها يشتعل»[101].

ويلخص علي الدميني أسباب ذلك بالوعي أن:

«الظروف الخاصة ببلادنا سياسياً ودينياً وثقافياً كانت تعمل على ترسيخ آليات المانعة ورفض كافة أشكال الاختراقات الفكرية والإبداعية ومن ذلك موقفها من التحديث ومن قصيدة الشعر الحر»[102].

لم تقتصر المسألة على ذلك، بل حدثت أمور أعظم حيث سبق أن تسلل إلى المملكة تدريجياً فئات أصولية من مصر والشام كانت تعمل خلف الكواليس لتنفيذ أجنداتها الخاصة، وتجلت قوة تأثيرها حين نجحت بالتحالف مع بعض الأجنحة في المؤسسة الدينية التقليدية وعدد من العناصر الطموحة القادمة من المناطق المهمشة في المملكة إلى تحويل البلد إلى قندهار ثانية أثناء هوجة التقاتل بين القبائل والأحزاب الأفغانية، فكانت تهتز الدنيا عندما يحضر إلى البلد عبد الله عزام أو عبد الرسول سياف أو قلب الدين حكمتيار. وتقال فيهم المطولات الشعرية، وتسكت كل الأصوات التي تعارض تحويل مقدرات البلاد إلى الخارج، وترى عدم التضحية بالوطن في سبيل تحالفات مشبوهة تحت دعاوى هلامية تتحدث عن أممية غير واقعية.

في هذا الجو المشحون حدث ما يسميه علي الدميني (مذبحة الحداثة) لأنه:

«في فضاء كهذا... خطاب الحداثة نفسه سوف يضطر إلى قمع ذاته أو تمويهها بلباس شكلاني جمالي في أحسن الأحوال ويصبح بذلك تمظهراً لحركة تجديد وتحديث ونزوعاً نحو الحداثة وليس تعبيراً عنها»(103).

للمرة الثانية يجد الخطاب الشعري التقدمي نفسه مهزوماً.

في المرة الأولى كانت هزيمته أمام مجرد خطاب اجتماعي تقوم بنيته على التقاليد القديمة، ولكنه في هذه المرة الثانية هزم أمام خطاب أممي معقد تنتجه جماعات تعمل بأسلوب المافيا. وإن كان الأمر في الحالتين يأخذ لبوساً دينياً، لاستغلال قيمة الدين في حياة الناس، بهدف صرف أنظارهم عما يفيد دينهم ودنياهم وسلب مقدرات وطنهم، وتوجيهها على جهات خارجية، لها تحالفات مشبوهة ومذاهب متفرقة.

في هذا السياق الذي كان الشعراء يعونه تماماً، دخل الشعر في أزمة جديدة لأن العلاقة بينه وبين الخطاب علاقة جدلية، وهي علاقة تتحول في مثل هذه الظروف إلى علاقة مأزومة.

يقول أحمد بوقري:

«أزمة الشعر المحلي ليست أزمة صياغة فحسب بل هي في حقيقتها تعبير عن أزمة واقع فني ينفصل بحساسيته ورؤاه عن الواقع الموضوعي المتأزم واقع فني يبدو في لغة غامضة منفصلاً غائباً عنه الموقع الاجتماعي للشاعر وواقع فني يغيب عنه رؤية الشاعر الثقافية أو يتستر عليها في تعقد خطابي وفي صياغة فنية مركبة كثيراً ما تكون تداعيات وجدانية معبرة عن ذاتية منغلقة مقهورة أو تجريدات مطلقة للأشياء،

والمواقف ويرى فيها اختلالاً للعلاقة بين ذات الشاعر وموضوعه فالفعل الشعري عاجز عن تفجير التفاصيل الواقعية واللحظة التأزمية في صورة فنية مقبولة ومتسقة بسيطة ومعمقة واضحة»[104].

وتصل بنا مقولة الأجيال إلى المرحلة الرابعة، وهي مرحلة قصيدة النثر. ومرة أخرى يدفع الخطاب المهيمن بالخطاب الشعري إلى الغربة الذاتية والمرجعية الخارجية. يقول محمد العباس:

«من المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى جاهزية النموذج شكلاً وحساً الآتي من الغرب، فحتى هذه اللحظة لا تتمثل إلا ضمن شريحة ضئيلة محدودة جداً، وتعاني من غربة استثنائية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية»[105].

وقصيدة النثر توحي في ظاهرها بنوع من الصوفية الفكرية، ولكنها في العمق تؤسس خطاباً شعرياً مقابل الخطاب الاجتماعي السائد.

من هذا المدخل ركز عدد من النقاد على تحليلها في السياق السوسيو-ثقافي حيث يرى الدكتور سعد البازعي أنها «شكل شعري اقتضته تجربة الحياة المدنية».

فيفهم محمد العباس عبارة البازعي فهماً خاصاً جعله يرد بأن «الكثير من كتاب قصيدة النثر في ساحتنا يرجعون إلى أصول ريفية وحارات شعبية، وشعرهم ينوء بالآفل والمنقضي والانتحابات على الريف والعوالم المتهدمة فيما يشبه جدلية الريف الطارد / المدينة الجاذبة»[106].

إذا أخذنا الأمر في سياق الخطاب الاجتماعي المحلي يتضح أنه لا تعرض في الصورة النهائية من حيث الجوهر بين رأي البازعي والعباس؛ فالخطاب الاجتماعي الذي ترسخت قصيدة النثر بالتزامن معه كان خطاباً

يفرض نوعاً من التعبئة والعسكرة على فكر المجتمع لصالح قوى خارجية متصارعة وطامعة كل منها من موقعة في الانقضاض على مقدرات المملكة بصورة أو بأخرى حتى لو كانت هذه الصورة على شكل أخوة مذهبية أو طائفية. مما جعل ضرورة استعادة حياة المجتمع المدني السوي داخل الوطن حلماً وهاجساً لكل قوى الإبداع في المملكة، سواء كانت أصولهم من المدينة أو من الريف. وعليه تصبح مسألة جدلية الريف والمدينة مجرد تفاصيل.

كان الشعر قد دخل في عزلة وأزمة بسبب الخطاب كما مر بنا في عبارة أحمد بوقري، وجاء شعراء قصيدة النثر «ففكوا عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة»[107].

وتميز شعراء قصيدة النثر بالوعي بكل تجارب الأجيال السابقة في جدليتها مع الخطاب الاجتماعي. يقول محمد العباس:

«ومن هنا نرى التنوع العريض لممكنات التجربة وإصرار متعاطيها على ألا تكون ومضة خاطفة سرعان ما تأفل كما حدث لبعض شعراء الثمانينات»[108].

أو كما يقول عيد الخميسي:

«نحن لا يكرر بعضنا بعضا على مستوى الرؤية كما حدث لجيل الثمانينات، فلكل منا رؤيته المتفردة، وتتعدد هذه الرؤى بتعدد الشعراء أنفسهم بل يتعدى الأمر ذلك فتكاد كل قصيدة يكون لها فضاءها ورؤيتها الخاصة»[109].

وذلك لتأكيد رسوخ النص المفتوح مقابل النص المغلق في الخطاب المهيمن.

والتأسيس للملتبس الأجناسي مقابل الخطاب المتمسك بدعوى الوثوقية. والاحتفال بالعادي واليومي مقابل المفتعل والوهم.

ولكن حداثة التجربة جعلت ما ذهب إليه الخميسي يدخل غالباً في دائرة التطلع التنظيري حيث يرصد محمد العباس ما سماه بالصور الكربونية التي تنسخ من بعضها، ومثل بالمقهى كتيمة مكانية خضعت لتوظيفات قولية حد الاستهلاك. ولكنه يعود فيقول «وإن كان لكل شاعر مقهاه»[110].

وإذا كانت قصيدة النثر قد رسخت حضورها الخطابي - وهو الأهم - في الدرجة الأولى وحققت بعض النجاحات في مسارها الفني فإنها لازالت تحاول ترسيخ نفسها من الناحية الفنية - وهو المهم - يقول محمد العباس:

«وإذا كانت تحقق نجاحات هامة، وعلى أكثر من مستوى، إلا أنها لا تعد على المدى القريب بتغيير خارطة الحساسية الشعرية، والسبب يعود إلى القصور في الوعي الشعري لبنيات القصيدة النثرية، والانصراف عن فهم الأبعاد الفنية والمضمونية لها، حيث يتعامل معها بعض الشعراء على أنها مجرد فرط للأوزان وإخلال بروح الإيقاع في القصيدة، وتلاعب باللغة أو تحذلق لفظي، فيما هي أفق لغوي متجاوز للاعتيادي من التعبير، ونمط إبداعي يحتمل التجديد الثوري على مستوى الشكل والمضمون وتقنيات التعبير، وتحقيق مفاهيم أعمق للزمن والأشياء داخل القصيدة، وأيضاً تجسيد جوانب هامة من المسكوت عنه»[111].

* * *

رغم اتهام البعض للشعرية بأنها تحولت «إلى نوع من الكتابة التي تستهدف ذاتها»[112] فلا يمكننا إغفال خطاب قصيدة النثر.

يقول إمبرتو إيكو:

«هناك دائما أحد ما نريد أن نرسل إليه ما هو داخل الزجاجة» «نحن لانكتب لأنفسنا ولا للقراء وإنما لقارئ خيالي.. قارئ أنموذج يفهم مقاصدنا ويقرأ كتابنا بنفس الطريقة التي بنيناه بها.. الكتابة هي فعل حب وفي الحب هناك دائماً شريك وإلا فليس هناك حب»[113].

ويمكننا هنا استعادة عبارة العظمة:

«فكوا عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة وأشكال وصيغ جرب بعضها قبلهم الشعراء والنابهون في بلدان عربية أخرى»[114].

ويلاحظ أنه حدد الأمر بأنه لا يخرج عن التجريب أو على وجه الدقة تقليد التجريب.. وليس البحث عن مناطق اشتغال جديدة كما يعتقد بعض النقاد حسب روايتهم عن الشعراء أنفسهم. إلا بقدر ما يفرض عليهم الخطاب الاجتماعي.

المراجع

1) (ملحق الجزيرة الثقافية 1424/116هـ) ص 7.

2) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية - ط 1 جامعة الدول العربية 1959م ص 5.

3) السابق ص 139.

4) ميشيل فوكو حفريات المعرفة ترجمة سالم يفوت ط 2 المركز الثقافي العربي 1987م ص 7/6.

5) محمد حسن عواد البراعم أو بقايا الأماس ط 1 بيروت دار الكشاف 1954م ص 37.

6) محمد صالح جمال، ماذا في الحجاز؟ - ط 1 مكتبة الثقافة بمكة 1368هـ ص 11/10.

7) السابق.

8) عبدالسلام الساسي، شعراء الحجاز في العصر الحديث - ط 2 نادي الطائف الأدبي 1402هـ ص 14.

9) (المرصاد/ الحامد) عن د. عبد الله الشنطي تاريخ النقد الأدبي ط 1 دار الأندلس حائل ص 81.

10) السابق 80.

11) سحمي الهاجري القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية - نادي الرياض الأدبي 1408هـ.

12) تاريخ النقد الأدبي ص 80.

13) د. وجيه قانوس، دراسات في حركية الفكر الأدبي. ط 1 دار الفكر اللبناني 1991م ص 21.

14) د. عبدالله الحامد، فصول حول الأدب في المملكة - مؤسسة الجزيرة 1984م ص 42.

15) تاريخ النقد ص 52.

16) ينظر: ماذا في الحجاز ص 43.

17) صحيفة صوت الحجاز، الثلاثاء 1355/12/19هـ/1937/3/2م ص 4.

18) عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن العواد قمة وموقف دار الجيل 1980م ص 19.

19) السابق ص 15.

20) د. إبراهيم الفوزان، لشعر الحجازي الحديث - ط 1 ج 3 الخانجي 1401هـ ص 1313.

21) شعراء الحجاز ص 12.

22) السابق ص 14.

23) السابق ص 11 وعبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير - ط 3 دار سعاد الصباح 1993م ص 167.

24) عبدالفتاح أبو مدين، حمزه شحاتة ظلمه عصره - ط 1 النادي الأدبي الثقافي بجدة 1418هـ ص 84.

25) جيل دولوز المعرفة والسلطة ترجمة سالم يفوت ط 1 المركز الثقافي العربي 1987م ص 66.

26) د ميجان الرويلي و د. سعد البازعي دليل الناقد الأدبي ط 3 المركز الثقافي العربي 2002م ص 80.

27) د. نذير العظمة، قضايا وإشكاليات الشعر الحديث ط 1 نادي جدة الأدبي 1422هـ بتصرف ص 13.

28) صحيفة لوموند 1957/2/21م.

29) عبدالله بلخير ومحمد عبدالمقصود خوجة، وحي الصحراء - ط 2 تهامة جدة 1403هـ 1983م ص 127.

30) محمد سرور الصبان، المعرض ط 1 المطبعة العربية بالقاهرة 1345هـ ص 20.

31) السابق ص 30.

32) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة - ط 2 مطبعة المدني 1961هـ ص 32.

33) المعرض ص 40.

34) محمد حسن عواد، الساحر العظيم ط 2 دار العالم العربي بالقاهرة 1396هـ ص 42.

35) التيارات ص 359.

36) الحفريات ص 212-62/ المعرفة والسلطة ص 16.

37) الحفريات ص 48/ المعرفة والسلطة ص 12.

38) تاريخ التقدم ص 55.

39) السابق ص 84.

40) المعرفة والسلطة ص 77.

41) دليل الناقد (عن فوكو) ص 22.

42) التيارات ص 139.

43) السابق ص 153.

44) السابق ص 174.

45) السابق ص 149.

46) من تاريخنا المعاصر، محمد عبد المنعم خفاجي، دار العهد الجديد 1377هـ ص 49.

47) الساحر العظيم ص 58.

48) السابق ص 56.

49) نظرية الأجناس الأدبية كارل فيتور وآخرين، تعريب عبدالعزيز شبيل نادي جدة الأدبي الثقافي 1415هـ ص 137.

50) محمد حسين زيدان صحيفة الجزيرة 1400/6/7هـ.

51) قمة وموقف ص 13.

52) صحيفة المدينة 1400/6/2هـ.

53) قرار مجلس الوزراء رقم 105 وتاريخ 1378/7/11هـ.

54) التيارات ص 205.

55) المرصاد ص 127.

56) التيارات ص 246.

57) تاريخ النقد ص 63 (عن قوافل س 1 م 1 ع 2 رجب 1414هـ ناصر الرشيد، الخطاب النقدي عند مدرسة التصنيف).

58) الأدب الحجازي الحديث ص 1373.

59) سعد الحميدين، الأعمال الشعرية - ط 1دار المدى دمشق/ بيروت 2003م (المقدمة) ص 6.

60) قضايا وإشكاليات ص 286.

61) التيارات ص 357.

62) السابق ص 336.

63) السابق ص 345 (عن مجلة الآداب البيروتية 1957/9/9م ص 51).

64) التيارات ص 246.

65) السابق ص 313.

66) السابق ص 315.

67) تاريخ النقد ص 96 (عن عبدالله بن إدريس).

68) حسن عبدالله القرشي، مواكب الذكريات ط 1 مطبعة الرسالة، القاهرة 1951م ص 36.

69) السابق ص 72.

70) التيارات ص 285.

71) محمد سعيد المسلم 26، مجلة الأديب يناير 1953م ص 479.

72) الثبارات ص 288.

73) السابق ص 246.

74) السابق ص 352.

75) الأدب الحجازي الحديث ص 963.

76) السابق ص 963.

77) الأعمال ص 6.

79) الحفريات ص 7.

80) قضايا وإشكاليات ص 41.

81) عبدالله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي ط 1 المركز الثقافي العربي 2002م ص 9.

82) الأعمال ص 8.

83) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

84) الأعمال ص 8/9.

95) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

96) الحداثة في الشعر السعودي ص 8.

97) الأعمال ص 9.

98) الحداثة في الشعر السعودي ص 9.

88) الأعمال ص 11.

89) فاروق جمجوم صحيفة المدينة 1400/6/29هـ.

90) الجزيرة الثقافية 1424/11/13هـ ص 10.

91) السابق 1424/10/14هـ ص 13.

92) الحداثة في الشعر السعودي ص 9.

93) المعرفة والسلطة (عن فوكو) ص 40.

94) محمد حسن عواد، البراعم ط 1 دار الكشاف بيروت 1954م ص 37.

95) الأعمال ص 7.

96) قضايا وإشكاليات ص 131.

97) السابق ص 130.

98) الأعمال ص 13.

99) قضايا وإشكاليات ص 43.

100) السابق ص 282.

101) الأعمال ص 425.

102) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

103) السابق نفس الصفحة.

104) تاريخ النقد الأدبي ص 265 عن (أحمد بوقري الضوء والمصباح).

105) محمد العباس، قصيدتنا النثرية ط 1، 1997م، دار الكنوز الأدبية بيروت ص 12.

106) السابق ص 12.

107) قضايا ص 23.

108) قصيدتنا النثرية ص 13.

109) حديث شخصي 1424/11/6هـ جدة.

110) قصيدتنا النثرية ص 18.

111) السابق ص 19-20.

112) الحداثة في الشعر السعودي ص 24.

113) صحيفة الشرق الأوسط 2003/12/4م.

114) قضايا ص 23.

* * *

للشعر ليل ونهار. هكذا يقرر محمد حسن عواد (1324هـ/1906م - 1400هـ - 1980م). الشعر حالات من الاندفاع والتوهج، وحالات أخرى من التأمل والتفكير. نهار الشعر هو حالاته من التوهج والاندفاع والمغامرة حين تكون النفس في أقوى حالات الشعور والجموح والطموح. أما ليله فتفكرٌ، وتأملٌ، واستبصارٌ، وتعقلٌ بمنأى عن حالات النهار الجامحة. ومحمد حسن عواد يقرر في أول ديوان أصدره أن تجربته الشعرية مرت بالطورين. يمثل ديواناه «آماس وأطلاس» و«البراعم أو بقايا الآماس» نهار شعره الذي طغى عليه «النشاط» و«فورة الدم الإنساني التي توقظ الحس والشعور» ويحركها «الجموح والطماح» كما يقول العواد نفسه[1].

ومن هنا، فقد كان ديوانه الثالث «نحو كيان جديد» مرحلة تحول من حالة النهار المتوقدة إلى حالة الليل الهادئة، حيث أخذت «فورة الدم»، بالهدوء والركود لتحل محلها وتطغى عليها قوى التأمل والتفكر.

تركز هذه الورقة على نهار التجربة الشعرية للعواد التي تمثل - في الواقع - جوهر مساهمته الشعرية التي تمثلت في محاولات واضحة وجريئة للخروج على النسق الشعري السائد زمن كتابة قصائد الدواوين الثلاثة، وخاصة الديوانين الأولين، وهي المرحلة التي كان صوت التجربة الشعرية للعواد فيها مؤثراً قبل أن يطغى صوته النقدي والفكري على إبداعه الشعري بدءاً من ديوان «نحو كيان جديد»، ليبدأ صوت العواد الناقد الملتهب ويخفت صوت الشاعر مستظلاً بلهيب فكره النقدي والفكري.

تعكس قصائد ديواني (آماس وأطلاس) الذي صدر عام

1372هـ/1952م، وديوان (البراعم أو بقايا الآماس)، الذي صدر عام 1373هـ/1954م، أشعة الإشراق الشعري الأولى لمحمد حسن عواد كما أراد هو أن يرمز إليها. فقصائد الديوانين هي ما كتب قبل سن الحادية والعشرين. لم يكن يتضمن ديوان «الآماس» كل ما كتب في تلك الفترة، فجاء ديوان «البراعم» لينشر ما حجب عن النشر في الديوان الأول بعدما رأى، كما يقول العواد، إقبال القراء على قصائد الديوان الأول، وبعدما أثار العارفون بشعره في تلك المرحلة من عمره تساؤلات عن مصيرها فآثر نشرها درءاً لاختلاف التفاسير[2].

تبشر قصائد الديوانين ببزوغ نجم شعري ثائر على النسق الشعري السائد آنذاك. وقد لاح أفق هذا التميز في بعض قصائد الديوانين التي كانت تطلق شرر جذوة التجديد التي حملها العواد طيلة حياته رحمه الله. إن ديوان (آماس وأطلاس) «قبس من الطفولة الواعية، وجذوة من جذوات الشباب المشتعل»، كما يقول محمود عارف[3].

تفاوتت قصائد الديوانين بين الجودة والضعف، وقد كان يعلم ما تحتويه بعض القصائد من ركاكة وضعف، لكنه أصر على نشر ما كتبه في تلك المرحلة لإثبات أن روح التجديد كانت هاجسه المسيطر عليه منذ بداية كتابته الشعرية. ولعله، إضافة إلى ذلك، أراد أن يثبت، تاريخياً، ريادة شعره، على ضعفه، للتجديد الشعري الجريء[4]. وهذه هي القيمة الفنية الكبرى لهذين الديوانين اللذين ضما سبع عشرة قصيدة بأشكال عروضية خارجة عن الشكل العمودي السائد بدأ بها العواد حركته التجديدية في شكل القصيدة. نوّع العواد في استخدام الأشكال العروضية لكسر نمط القصيدة العمودية بتجربة الأشكال التالية:

1 - الشعر المرسل، وقد استخدمه في محاولة واحدة في قصيدة «ثورة محب». لم يطلق على هذه المحاولة هذا المصطلح، ربما لعدم انتشاره

آنذاك، ولكنه وضح هذه التجربة في الهامش بقوله: «لم تُراع في هذه القصيدة قافية واحدة فجاءت شاذة عن مألوف النظم متعددة القوافي. وهذا وإن كان نادرا جداً إلا أنه سبق أن نظم به بعض شعراء الجاهلية»[5]. وجاءت بعض أبياتها كالتالي:

فاجعني في الإباء كيف تصورْ ... تَ فؤادي يطيق ذاك ويغضي

نشوة هذه أم العتب والإد ... لال أم تلك كبرياء التجني؟

لا ترعني في عزة النفس يوماً ... فقوام الحياة ذا هو عندي

أيما قيمة لحبك في نفسي ... إذا بُددت كرامة نفسي؟

2 – الشعر المقطوعي، وهي القصائد ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية في عدد الأبيات (مثنيات، مربعات، مخمسات، أو مسمطات). كان التنويع في القوافي الأسلوب الذي استهل به شعراء التجديد العرب محاولاتهم في الخروج على القصيدة العمودية موحدة القافية. ولم يشذ العواد عن ذلك، حيث نجد في هذين الديوانين قصيدتين نوع فيهما القافية بأسلوب المثنيات؛ لكل بيتين قافية مختلفة. القصيدة الأولى «أقوال في الرسم الفوتوغرافي» من ديوان (آماس وأطلاس) وجاءت كالتالي:

إنما الجسم في الخليقة ظل ... يتلاشى وكوكب يتوارى

فتقيم الرسوم منه مثالاً ... للورى بعد فقده تذكارا

يحفظ الرسم للجسوم بقاء ... بعد أن تلبس البلى والزوالا

واللبيب اللبيب من رام للرو ... ح خلوداً فأحسن الأعمالا

سعت لكمُ روحي لفرط اشتياقها ... وها رسم جسمي بالرحيل تلاها

لكي يهديا حسن الوداد لذاتكم ... وكي يشهدا في المكرمات علاها[6]

أما الثانية فقصيدة بعنوان «على صوان كتب» تتكون من أربع مقطوعات على هذا النحو:

يا مغرم العلم هاك معرضه جرما حوى باقة من الكتب

تميس في برده نفائسها لذاك تدعى «خزينة الأدب»

....

خزينة آداب حوت كل رائق بدائع كتب، تحفة للمطالع

إفادة قراء، ومعوان كاتب وغنية مستقص، ولذة سامع[7]

كما كتب قصيدة بعنوان (في حضن الطبيعة) بأسلوب المثلثات بحيث يتكون كل مقطع من ثلاثة أبيات، الأول والثاني من كل مقطع بقافية خاصة، والثالث في جميع المقاطع موحد القافية، بحيث جاءت القصيدة على هذا النمط:

______	______ أ
______	______ أ
______	______ ب
______	______ ج
______	______ ج
______	______ ب
______	______ د
______	______ د
______	______ ب

والأبيات التالية نموذج لهذا الشكل:

غادراني في الربى الفيـــــ   ـــح مليا صاحبيا
واتركا نفحة ريا   عطرها تسري إليا
ودعاني هانئا فيـــــ   ــها بأجواز الفضاء
غادراني ساعة أنْ   شق أنفاس النسيم
طارحا جسمي على الرمْـــ   ـــل أو العشب الوسيم
أحتسي خمر الندى تقْـــ   ـــطر من كأس الهواء[8]

وأحياناً يكون تنوع القافية معتمداً على الأشطر لا على قافية الشطر الثاني فقط، وفق توزيع محكم بين قوافي الأشطر الثلاثة الأول وقافية الشطر الرابع التي تتكرر في كل مقطع على النحو التالي:

.... أ   .... أ
.... أ   .... ب
.... ج   .... ج
.... ج   .... ب
.... د   .... د
.... د   .... ب

وهكذا.

وقد جاءت قصيدةٌ ومقطوعةٌ على هذا النمط من ديوان الآماس. أما القصيدة فبعنوان «من قصيدة بعنوان ذكرى» ويبدو من العنوان أنها مختصرة من قصيدة أطول، وقد جاءت على هذا النحو:

بني العرب الأشاوس ما دهانا   ونحن السابقون لمن دعانا

ألسنا نسل من ملكوا البيانا وقدما أحرزوا المجد الأثيلا
ألسنا نحن عمدة الحروب؟ ألسنا الباطشين بلا لغوب
ألسنا نحن ضوء المستريب وأكرم أمة هزت صقيلا؟[9]

وهكذا... أما المقطوعة فبعنوان «استحثاث» وجاءت على هذا النحو:

يا حماة الذمار سلوا السيوفا وأذيقوا جيش الجمود حتوفا
لا تخالوا الحياة عيشاً لطيفا إنما الحياة أن نرى الشعب حرا
فاخروا الغرب واستذلوا الصعابا اشعلوا جذوة الحياة احتسابا
هذبوا النشء وانشروا الآدابا شمروا للنهوض سرا وجهرا[10]

كما جاءت قصيدة (بلادي) في ديوان «البراعم» على نمط مشابه ولكنه غير محكم ولعلها من قصائده الكثيرة التي تفتقر إلى النضج[11].

3 - القصائد الموشحية، التي وظف فيها العواد طرق كتابة الموشح المختلف في كتابة كثير من قصائده. ويبدو تأثره واضحا في هذا النوع من القصائد بشعراء المهجر الذين أكثروا من كتابة القصائد المتأثرة بطرق نظم الموشحات.

وقد جاءت قصيدتان ومقطوعة في ديوان «الآماس» على طريقة شبيهة بكتابة الموشحات مع تفاوت بينها في توزيع الأشطر والأقفال.

فقصيدة «لقاء» تأسست على هذا النحو:

.... أ .... ب
.... أ .... ب
.... ج
.... د

.... هـ	.... و
.... هـ	.... و
.... ج
.... د
.... هـ	.... ح
.... هـ	.... ح

وهذا هو المقطع الأول منها:

أما تذكرين وقد ضمنا	رداء الظلام بأعطافه
وفي جانب البحر قد عمنا	رقيق النسيم بألطافه
أمام الطبيعة والمقلتان
على موجب وعلى سالب؟[12]

ومقطوعة «ذات الدلال» جاءت على هذا النحو:

.... أ
.... أ
.... ب	.... أ
.... أ
.... أ
.... ج	.... أ
.... أ
.... أ

.... د		.... أ

فظهرت بهذا الشكل:

أذات الـــــدلال وذات الحــــــور

أما لـك عـن قـتـلـتـي مـزدجـر؟

مـلـكـت فـؤادي فـطـال بـعـادي		وزاد سـهـادي ونـومـي نـفـر

فـرقـي لـصـب كـثـيـر الـسـهـر

حـلـيـف الـنـحـول أسـيـر الخـفـر

مـلـكـت هـواه فـضـل هـداه		وأفـنـى أسـاه لـفـرط الـفـكـر

إلى آخر القصيدة[13].

وفي الديوان مقطوعة أخرى قصيدة بعنوان (صائدة) جاءت بهذا النحو:

.... أ		.... أ

.... ب

.... ج		.... ج

.... د

ونصها:

رمتني بسهميها وتكسير عينيها		ومالت بعطفيها ترنح ردفيها

مـجـررة الأذيـال نـاحـلـة الخـصـر

تمايل عن دل تصيد بلا ختل   وتفتك عن جهل فتقضي على مهل

«بعيدة مهوى القرط طيبة النشر»[14]

4 - ويدخل في هذا الأسلوب القصائد المقطوعيه ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية، غالباً ما تكون مربعات، تختم كل مقطع بشطر واحد أو اثنين متساويين أو متفاوتين في عدد التفعيلات، وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية موحدة.

وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية واحدة، فقد تأتي القصيدة على هذا النحو:

.... أ

.... أ

.... ب

.... أ

.... ج

.... د

.... د

.... هـ

.... د

.... ج

.... و

.... و

.... ز

....　　　............................ و

.... ج

وهكذا.

وقد ورد في ديوان الآماس ثلاث قصائد كتبت بهذا الشكل، وهي قصيدة «وجوه»، ومطلعها:

قم يا رفيق الأمس نسخر بالحياة، أما أتاك

نبأ الوجوه الكالحات كأنها الورق الملاك؟

وإذا أردت فقم لنلصق في معاطسها التراب

أفما ترى برد الوقاحة في ملامحها تحاك؟

أفما ترى؟ أفما ترى؟(15)

وهي من الكامل المجزوء، ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة. ومثلها قصيدة «جنون الناقدين» التي بناها أيضاً على مجزوء الكامل ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة. لكنه غير في بناء القصيدة من حيث القوافي والأشطر الفاصلة بين المقاطع. فقد بنى كل مقطع على مثنيات بحيث يتكون كل مقطع من أربعة أبيات لكل بيتين قافية مختلفة، ويفصل بين كل مقطع وآخر بشطرين ذوي تفعيلتين بقافية موحدة لجميع هذه الأشطر. وقد جاء بناء القصيدة على هذا النحو:

وهذا جزء من القصيدة:

________________ أ

________________ أ

________________ ب

———————— ب

——————— ج

——————— ج

———————— د

———————— د

———————— هـ

———————— هـ

——————— ج

——————— ج

خطرت تجر رداءها الشفا نشوى بالجمال

تيهاء تسدله على أعطافها الهيف الثقال

وتدل بالخصر النحيل يعاند العجز المهيب

هذا يريد لها القعود، وذاك ينهض بالوثوب

فيثور وقد العاشقين

وارحمتا للعاشقين(16)

والقصيدة الثالثة التي بنيت على هذه الطريقة هي قصيدة «دعوة»، وهي من السريع، وقد قسمها الى مخمسات يفصل بين كل مقطع ثلاثة أشطر، شطران تامان والثالث يتكون من «مستفعلن» مرفلة بحيث تصبح «مستفعلاتن» والقصيدة على هذا النحو:

.... وهكذا.

______ ______ أ
______ ______ أ
______ ______ أ
______ ______ أ
______ ______ أ
______ ب
______ ب
______ ج
______ ______ د
______ ______ د
______ ______ د
______ ______ د
______ ______ د
______ ب
______ ب
______ ج

وهذا جزء من القصيدة:

وثمة تجربة طريفة في ديوان الآماس تتكون من عشرة أبيات،

يا هند ما أجمل ساعاتنا بين احتساء الماء والقرقف

وما ألذ الليل وقت الشتا قطعه بالكأس والمعزف

وبالكتاب المنتقى يحتوي ... قصة تأثير الهوى المتلف

تستخدم الهرمونيا تارة ... لكي ترينا خطر الموقف

فإن مضى الليل بأرياحه ... عدنا إلى السمرة في مقصف

نحسو من الرد كؤوس الرحيق

وننسق الأحلام حتى الشروق

نمحو الهمم[17]

خمسة للعواد وخمسة لأبي نواس، استطاع العواد أن يؤلف منها قصيدة بحيث تتعاقب أبيات الشاعرين لتؤلف في النهاية قصيدة متجانسة. وقد صدر العواد لهذه القصيدة بقوله: «في هذه المقطوعة فن لا أدعي اختراعه، ولكن أؤكد أن ما هداني إليه هو هدي الفطرة والبداهة. فلقد عمدت إلى مقطوعة شهيرة للحسن بن هانئ المعروف بأبي نواس، وصدرت كل بيت منها ببيت لي بحيث يتم بالبيتين معنى كامل وتتألف منهما وحدة فنية تسري في المقطوعة»[18]. وجاءت هذه التجربة على هذا النحو:

ويلاحظ أن أبيات العواد لم تلتزم قافية واحدة بل كان لكل بيت

قاد نفسي للهوى أرب ... فاعتراني الويل والنصب

(ما هوى إلا له سبب ... يبتدي منه وينشعب)

قصتي في الحب مطربة ... في غرام الغيد معجبة

(فتنت قلبي محجبة ... وجهها بالحسن منتقب)[19]

قافية مختلفة.

4 - قصائد المقطوعات متنوعة التفعيلات[20]:

كتب العواد قصيدتين أثارتا جدلاً واسعاً بين النقاد في تحديد شكل النوع الموسيقي الذي يمكن أن تصنف تحته. القصيدة الأولى «نحو النور» من ديوان آماس أطلاس، والثانيه «خطوة إلى الاتحاد العربي» من ديوان «البراعم». وفي ديوان الآماس قصيدتان أخريان شبيهتان بشكل قصيدة «نحو النور»، وهما قصيدة «ترنيمة» وقصيدة «بلاد العزم». وقد سبقت قصيدةُ «خطوة إلى الاتحاد العربي» في النشر قصيدةَ «نحو النور»، حيث نشرت الأولى عام 1343هـ/ 1924م بينما نشرت الثانية عام 1353هـ/1934م[21]. بُنيت القصيدة الأولى على تفعيلة بحر المتقارب «فعولن» على النحو التالي:

لقد آن الآن أن تستحيل المدامع ياوطني	**فعولن/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعو**
إلى بسمات وضاء	**فعول/فعولن/فعولن**
وأشياء لم تعلن	**فعولن/فعولن/فعو**
وأن تتقوى بعزم	**فعول/فعولن/فعولن**
كرهت له أن ينى	**فعول/فعولن/فعو**
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات	**فعول/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعولن**
لتنعش روح الأمل	**فعولن/فعول/فعو**

وتستمر المقاطع على نمط مشابه من تنوع عدد التفعيلات في كل شطر وذلك ما بين تفعيلتين إلى ست تفعيلات في الشطر.

لقد كان الشكل المطبعي الذي ظهرت به القصيدة دافعاً لبعض النقاد لاعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة[22]. والحقيقة أن

الذين اعتبروها قصيدة من شعر التفعيله اعتمدوا على تقسيم الشاعر للأشطر فظهرت وكأنها قصيدة تفعيلة. لكن نقاداً آخرين تحفظوا على اعتبار القصيدة من شعر التفعيله لسببين: الأول، أن القصيدة يمكن إعادة توزيع أشطرها وفق مجزوء «المتقارب» فتصبح قصيدة عمودية. الثاني، أن توزيع التفعيلات بين الأشطر في شعر التفعيلة يجب أن يكون بحرية تامة دون التزام بنظام معين، وهذا ما لم تلتزم به القصيدة. فقد وزع الشاعر تفعيلات الأشطر وفق أعداد محددة وقواف منظمة. وبناء عليه فإن القصيدة يمكن أن تظهر عمودية على هذا النحو:

لقد آن أن تستحيل الـ مدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلن

وأن تتقوى بعزم كرهت له أن ينـي

وتدفع شبانك الطا محين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل(23)

وكذلك الحال في قصيدة «نحو النور» التي جاءت في الديوان بهذا الشكل:

هتف القلم متفاعلن

فشج الأمم متفاعلن

ودعا بني العرب الكرام الى الصعود متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

نحو الحقيقة غير أنهم رقود متْفاعلن متفاعلن متفاعلان

ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع متفاعلن متفاعلن متفاعلان

عشنا سدى متْفاعلن

طول المدى[24] متْفاعلن

...

والقصيدة مبنية على تفعيلة بحر الكامل «متفاعلن»، ويمكن بسهولة ردها إلى وزني بحر الكامل التام والمنهوك على هذا النحو:

هتف القلم فشجِ الأمم

ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود

نحو الحقيقة غير أنهم رقود

ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع

عشنا سدى طول المدى[25]

ولكن قصيدة «ترنيمة» تختلف بعض الشيء. فقد بناها على تفعيلة المتقارب «فعولن»، وجاءت في الديوان بهذا الشكل:

إليها

إليها

أسوق الحديث

يمد معانيه روحها - أي مد

فمن قبل كانت تغذي يراعي

ومن قبل كانت تغذي الفنون

وكانت هناء

وكانت شقاء

وكانت حياة

وكانت شجون

ففيها

وفيها

أساس وريث

من الخلق تجلوه آياتها - فيؤدي

متاعاً رسالته خالدة

تقيم الفضيلة بين الفتون

فتوحي حناناً

يهز الكيانا

وتسبغ سحراً

على الناظرين



فواهاً

وواهاً

لقلبي البعيث

يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي

ويعلن أسرار أحلامه

فينطقه وحيها المستبين

وهيهات تجدي

حياة التحدي

وهيهات تشفى

جراح الطعين

حبينا

حبينا

حياة الأماني

يطوع باخوس أثمارها

ويزجي عطارد معطارها

ويهدي أبولون قيثارها

.... القصيدة[26].

ويمكن بسهولة إعادة توزيع الأشطر لتصبح من كامل المتقارب. وهذه هي القصيدة بعد إعادة توزيع أشطرها:

إليها إليها أسوق الحديث	يمد معانيها روحها - أي مدّ
فمن قبل كانت تغذي يراعي	ومن قبل كانت تغذي الفنون
وكانت هناء وكانت شقاء	وكانت حياة وكانت شجون
ففيها وفيها أساس وريث	من الخلق تجلوه آياتها - فيودي

متاعاً رسالته خالدة

فتوحي حناناً يهز الكيانا	وتسبغ سحراً على الناظرين
فواهاً وواهاً لقلبي البعيث	يعيد تراتيم آلامه - ثم يبدي
ويعلن أسرار أحلامه	فينطقه وحيها المستبين
وهيهات تجدي حياة التحدي	وهيهات تشفى جراح الطعين
حبينا حبينا حياة الأماني	يطوع باخوس أثمارها

وهكذا إلى آخر القصيدة.

أما قصيدة «بلاد العزم» فجاءت كالقصائد الثلاث السابقة من حيث طريقة كتابة الأشطر، فقد ظهرت على هذا الشكل:

يا بلادي يا بلاد العزم في الغابر والحاضر والغد

يا بلادي،

إن عيني لا ترى العيشة إلا شجنا

في هواك،

فمتى ينتابك السعد؟

****

كم أنادي،

أنت نوري، أنت عليائي، فهل أنسى أنا

ما اعتراك؟

لا، ولا أفتر في الودّ

****

فاذكريني

واذكري كيف رفعنا مشمخرات البنا

في رباكِ

يوم أن كان لك الجد[27]

وقد بناها على تفعيلة الرمل «فاعلاتن»، وبالإمكان إعادة كتابة الأشطر على مجزوء الرمل، مع تفعيلة زائدة يبدأ بها كل مقطع، وبعض الأبيات بحيث تظهر القصيدة بهذا الشكل:

يا بلادي

فاعلاتن

يا بلاد العزم في الغا ... **بر والحاضر والغد**

فاعلاتن فاعلاتن ... **فعلاتن فعلاتان**

يا بلادي، إن عيني ... **لا ترى العيشة إلا**

فاعلاتن فاعلاتن ... **فاعلاتن فعلاتن**

شجنا في هواك، ... **فمتى ينتابك السعد**

فعلاتن فعلاتُ ... فعلاتن فعلاتان

كم أنادي، أنت نوري ... أنت عليائي، فهل أنـ

فاعلاتن فاعلاتن ... **فاعلاتن** فاعلاتن

ـسى أنا ما اعتراك؟ ... لا، ولا أنتِ في الودّ

فاعلاتن فاعلاتن ... فاعلاتن فاعلاتان

فاذكريني واذكري كيـ ... ـف رفعنا مشمخرا –

فاعلاتن فاعلاتن ... **فعلاتن فاعلاتن**

ـت البنا في رباكِ ... **يوم أن كان لك الجد**

فاعلاتن فعلاتن ... **فاعلاتن فعلاتان**

إلى آخر القصيدة التي يمكن إعادة طريقة طباعتها لتتفق مع مجزوء الرمل. ويلاحظ أن ذلك الشاعر اليافع استعمل طريقة التدوير في البيت السادس وهو أسلوب أكثر منه شعراء التفعيلة.

لكننا نلاحظ أن العواد لم يكن ملتزماً بقوانين العروض الصارمة فيما يتعلق بالأعاريض والأضرب، بل كان يستغل إمكانات الزحافات

والعلل ليتمكن من توزيع الأشطر بالشكل الذي ظهرت فيه في دواوينه. والعواد نفسه يقر بأن هذه القصائد بنيت على أساس الشكل التقليدي للبحور، لكنه خلط، في القصيدة الواحدة، بين تام البحر ومجزوئه أو منهوكه. وهو، بهذا التوظيف «الحر» لهذه الإمكانات العروضية الكامنة في كل بحر، يعتقد أن ذلك من الشعر الحر، حيث يقول:

«فالبحر المتألف من ست تفاعيل يأتي المنهوك منه على تفعيلتين فقط، وكذلك البحر المكون من ثماني تفعيلات. فمن النوع الأول قولنا في قطعة:

هتف القلم

وجعا الأمم

فهفا زبانية الشعوب إلى أذاه

وهي من الشعر الحديث المسمى بالشعر الحر. ... وقد جمعنا في هذه القصيدة بين الوزنين: التام والمختزل، تدليلاً منا على أن الجمع بينهما جائز، بل قد يكون واجباً في كثير من الأحيان...»[28].

واصل العواد هذه المحاولات التجديدية في ديوانه الثالث «نحو كيان جديد» التي ظهرت قصائده أكثر نضجاً شكلاً ومضموناً من ديوانيه الأولين. كما واصل تجاربه الإرهاصية لشعر التفعيلة باستخدام تنوع التفعيلات بالطريقة التي شرحناها آنفاً، إضافة إلى الجمع بين بحرين متقاربين وزناً في القصيدة الواحدة. فقد كتب قصيدتين في هذا الديوان على طريقة كتابة شعر التفعيلة رغم تأسيسهما على تفعيلات الأشطر العروضية المقننة. الأولى بعنوان «المثل الأعلى» وجاءت كتابتها في الديوان على هذا النحو:

يا حبيبي

أبداً، في كل ظرف يتحور

في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعي الحياة الهازئ

أنت في العين وفي القلب مصور

غير منسي

وهي من مجزوء الرمل، إذ يمكن إعادة كتابتها على هذا النحو:

**يا حبيبي أبداً، في		كل ظرف يتحور**

**في ضجيج الصبح، في همْـ		ـس المساء الهادئ**

**في غمار الجد، في سعْـ		ـي الحياة الهازئ**

**أنت في العين وفي القلـ		ـب مصورْ. غير منسي**[29]

والقصيدة الثانية بعنوان «يا وصل» وقد ظهرت في الديوان بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا

ما كنت لي مستحيلا

يا وصل، فابق سنينا

يا طير روحي الجميلا

أطرد بسحرك عني

همّا تمكن مني

بصحبة ليس لها آخر

لا يعتريها الملل الفاتر

واشفع لدى «لمياء» لا تجفني

وارج الفؤاد الصلب أن ينثني

ما كان والله صلبا

كم آزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن

وهي قصيدة بنيت على بحرين، مجزوء المجتث والسريع. فكل شطر من الأشطر الستة الأولى مكون من تفعيلتي مجزوء المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، والأشطر من السابع وحتى العاشر ومن الثاني عشر حتى السادس عشر موزونة على تفعيلتي السريع التام (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وهو أسلوب استخدمه الشاعر أحمد زكي أبو شادي[31]. وبناء عليه، يمكن إعادة كتابة هذا المقطع، ومثله باقي القصيدة، لتظهر بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا ... ما كنت لي مستحيلا

يا وصل فابق سنينا ... يا طير روحي الجميلا

أطرد بسحرك عني ... همًّا تمكن مني

بصحبة ليس لها آخر ... لا يعتريها الملل الفاتر

واشفع لدى «لمياء» لا تجفني ... وارج الفؤاد الصلب أن ينثني

ما كان والله صلبا ... كم آزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن[32]

كما كتب في هذا الديوان قصيدة على طريقة «مجمع البحور» بعنوان «مع البدر» جمع فيها بين بحري الخفيف والمتقارب. وقد بناها على ثلاثة

مقاطع من الخفيف، كل مقطع يتكون من سبعة أبيات بقافية موحدة لجميع المقاطع، وبين كل مقطع وآخر مقطع من مجزوء المتقارب يتكون من خمسة أبيات بقافية للأبيات الأول والثاني والخامس وأخرى للبيتين الثالث والرابع لجميع مقاطع هذا البحر، بحيث تظهر على هذا الشكل:

قلت للبدر حينما برقع الغيـ ـم محياه، واعترته الكآبة:
أنت أنت المنير في أفق القلب وفي الجو، رغم هذي السحابة
أنت أنت المجلل الكون بالنو ر، وأنت الموحي إليّ خطابه

....

فلا تبتئس في خلال الغيوم
إذا جللتك فإن النجوم
حواليك فائـ ـقة المنظر[33]

ورغم أن بعض النقاد ودارسي هذه القصائد ومثيلاتها في الدواوين التالية لا يرونها من شعر التفعيلة الذي يجب أن يتحرر تماما من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في كل شطر، إلا أن إقدام العواد على كسر الشكل الخارجي التقليدي لكتابة القصيدة، وتوزيعه للأشطر حسب المعاني، واستغلاله لإمكانات البحور بأعاريضها وأضربها وزحافاتها وعللها، كل ذلك يعد إرهاصاً منه لتطلع الشاعر العربي الواعي آنذاك، وتطلعات الجيل الشعري الجديد في الحجاز خاصة إلى شكل موسيقي جديد، وإلى تجديد في الكتابة الشعرية.

لقد كانت موسيقى القصيدة الأساس الذي انطلقت منه حركة العواد التجديدية التي مارسها منذ قصائده الأولى. إن ما يلفت النظر في قصائد الدواوين الثلاثة، خاصة تلك التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية

السائد، هو خروج هذه المحاولات عن وعي وإدراك واضحين لثراء موسيقى الشعر العربي واستغلاله لتقنيات كتابة القصائد التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية كالمثنيات والمربعات والمسمطات والموشحات.

إضافة إلى ذلك، اطلاع العواد الواضح على تجارب الشعراء المهجريين، ثم الديوانيين وخاصة العقاد، الذين سبقوه في محاولات تجديد موسيقى القصيدة العربية. وهذا يعطي دلالة على أنه كان مأخذاً منذ بداية محاولاته الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر تخرج عن رتابة القصيدة العمودية. ولعل ما عزز ذلك في كتابته الشعرية ضعف تأثير القصيدة القديمة عليه بسبب نفوره من الحفظ وضعف ملكة الحفظ لديه. يقول العواد: «ولم أكن أعرف الشعر الأوتوماتيكي الرتيب، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني أبحث جاهداً عن القوالب وطرق التعبير فكنت أقرأ وأعجب ببعض ما أقرأ، ولكنني لا أحفظ أي شيء». فإن حافظتي أو ذاكرتي أو ملكة الحفظ عندي غير قوية، وكم كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية في الصفوف حيث كانت المدرسة أو نظامها -عفا الله عن واضعيه- لا يعول في نجاح التلميذ إلا على الحفظ وركود الحيوية، ولا ينال رتبة الأوائل إلا الحافظ الجامد الذي لا يعرف المناقشة و لا يشعر بشخصه»[34].

ويجب ألا نغفل عاملاً آخر كان له دوره في هذه النزعة المقاومة لتأثير القصيدة التراثية أو تقليدها، وهو روحه الثائرة ووعيه المبكر وإدراكه منذ سن مبكرة لأزمة الشعر في عصره حجازياً وعربياً، وهو ما أشار إليه اختصاراً بحرية الفكر التي تميز بها طيلة حياته وأشعلت في وجهه الكثير من المعارك. لذلك، كانت موسيقى الشعر أولى مواجهة له في سعيه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة.

وهو بهذا نقل الشعر إلى مجالات أرحب من التجديد بالانفتاح غير

المقيد على جميع الحركات الشعرية التجديدية وفي مقدمتها مدرسة الديوان ونزعات جماعة أبولو ومن بعدهما حركة شعر التفعيلة. وهو بهذه الروح المندفعة تزعم حركة التجديد ليس على مستوى التطبيق فحسب، بل وعلى مستوى التنظير أيضا. فقد كان «البداية الواسعة للأدب، كان الأدباء الناشئون يتبعون خطاه، ويقتبسون من حماسته، ويحسون بأثره وتأثيره فيهم، سواء في عهد التلمذة، أم بعد أن شب وشبوا»، كما يقول د. عبد الله الحامد[35].

ويمكن القول إن تجربة العواد الجريئة في تجديد موسيقى الشعر هي الأقوى تأثيراً في هذه التجربة، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء السعوديين للاندفاع نحو التجديد الشعري بكافة أبعاده مضموناً وصورة ورمزاً ورؤياً.

فنحن إذا تجاوزنا الشكل الموسيقي في الدواوين الثلاثة إلى المضامين والصور والرؤى الشعرية، فإننا نجد القصائد متفاوتة، منها الضعيف إلى درجة الركاكة، ومنها ما يوحي بنضوج شعري مبكر ينبئ عن شاعرية واعدة. لم يكن العواد مسكوناً بالتجديد الموسيقي فحسب، بل حاول الخروج في قصائده على الموضوعات التقليدية. نبذ شعر المديح والمناسبات، وحاول أن يجعل من شعره مثالاً للإحساس الصادق والفكر المتأمل. ويكاد يتفق النقاد على أن العواد حصيلة امتزاج مدرسة الديوان بفكرها النقدي مع نزعات جماعة أبولو واحتفائها بالشعر الوجداني.

لقد طغى هم الوطن والمجتمع والدعوة إلى النهوض على شعره حتى لقد كادت أن تذوب عاطفته الفردية في عاطفة الجماعة في صوت يكاد يقترب من مذهب الالتزام[36]. ورغم ذلك، فلم تحدث مضامينه ولا رؤاه الشعرية تأثيراً قوياً في الوسط الشعري. ولعل ذلك راجع إلى طغيان الصوت العقلي التأملي على الصوت الوجداني من ناحية. ومن ناحية

ثانية، فلم يسع العواد إلى تطوير أدواته الشعرية في الأسلوب والصورة والرمز والرؤية الشعرية.



الهوامش

1) محمد حسن عواد، آماس وأطلاس، (لبنان: ط:1372هـ/1952م)، ص ص 5-6.

2) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 6، 10؛ أيضا انظر: عواد، البراعم أو بقايا الآماس، (بيروت: دار الكشاف، 1373هـ/1954م)، ص 3.

3) عواد، البراعم، ص 47.

4) عبدالله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، (الرياض: دار الكتاب السعودي، 1406هـ/1986م)، ص 90.

5) عواد، آماس وأطلاس، ص 37.

6) عواد، آماس وأطلاس، ص 52.

7) عواد، البراعم، ص ص 29-30.

8) عواد، آماس وأطلاس، ص 78.

9) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 50.

10) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 51.

11) عواد، البراعم، 43.

12) عواد، آماس وأطلاس، ص 77.

13) عواد، آماس وأطلاس، ص 80.

14) عواد، آماس وأطلاس، ص 79.

15) عواد، آماس وأطلاس، ص 15.

16) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 21-22.

17) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 34-35.

18) عواد، آماس وأطلاس، ص 75.

19) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 75-76.

20) اقتبست هذا العنوان من آمنة عبدالحميد عقاد في كتابها القيم عن العواد: محمد حسن عواد شاعراً، (جدة: دار الكمدني للنشر والتوزيع، 1405هـ/1985م) ص 411.

21) آمنة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد شاعراً، ص ص 390، 394.

22) انظر آمنة عقاد، ص ص 382، 385.

23) آمنة عقاد، ص ص 390-391.

24) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 46-47.

25) آمنة عقاد، 395-396.

26) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 83-85.

27) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 88-89.

28) آمنة عقاد، ص ص 396-397.

29) عواد، ديوان العواد، ج 1، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1398هـ/1978م) ص ص 18-19.

30) عواد، المرجع السابق، ص ص 53-54.

31) آمنة عقاد، ص ص 398-400.

32) انظر: آمنة عقاد، المرجع السابق.

33) عواد، ديوان العواد، ص ص 31-32.

34) عواد، البراعم، 3-4.

35) عبدالله الحامد، ص 90.

36) عبدالله الحامد، ص 88.

* * *



إذا كانت ريادة الشعر الحر في الأدب العربي، لم تحسم بعد، ولا أخالها سوف تحسم، إلا في إطار التمييز بين الجانب الإبداعي، والجانب التنظيري، فهل يمكن الاتفاق على رائد للشعر الحر في هذه المنطقة الجغرافية من وطننا العربي. وهل الريادة تكون في أول من كتب قصيدة، أو أول من كتب بوعي، بالشكل الجديد، أو أول من نشر مجموعة من القصائد، أم تكون الريادة لمن أصدر ديواناً كاملاً من الشعر الحر، أو من شعر التفعيلة وهو المصطلح الذي أصبح يعطي دلالة أدق لما عرف بالشعر الحر. وحيث إن هذه الورقة تعود إلى زمن تاريخي سابق، لم يكن فيه مصطلح «شعر التفعيلة» قد شاع بين النقاد، فإن استخدام أي من المصطلحين في هذه الورقة يعطي دلالة واحدة.

لعل الأمر يستلزم تتبعا تاريخيا غير شامل لبعض الشعراء الذين وقف النقاد عند بعض قصائدهم على اعتبار أنها تمثل ريادة أو بواكير للشعر الحر في المملكة العربية السعودية.

أول الأسماء التي تستوقف الباحثَ اسمُ الشاعر محمد حسن عواد، حيث يشير عبد الرحيم أبو بكر إلى قصيدة العواد «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها حسب قوله سنة 1924 حين انضمت نجد وملحقاتها إلى الحجاز وأصبحتا كياناً واحداً. يقول أبو بكر إن العواد «اتجه في تشكيلها الموسيقي إلى صورة يمكن أن تنضوي تحت لواء الشعر الحر، وكان بهذه القصيدة من السابقين بالانضمام إلى حركة الشعر الحر»[1]. ويجد أبو بكر في هذا النص «أسبقية يمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية»[2].

ويؤكد أن القصيدة تقوم أساساً على وزن المتقارب، «لكن الشاعر لم يلتزم فيه بالطريقة التقليدية، بل تصرف فيه، فزاد ونقص وأعطى لنفسه الحرية التي تتفق مع التدفق الشعوري أو انتهاء المعنى، فجاءت قصيدته على هذا الشكل الذي هو أقرب إلى نماذج الشعر الحر منه إلى نظام الشعر التقليدي»[3].

لكن المتمعن في هذه االقصيدة سيتساءل فيما إذا كانت طريقة كتابتها هي التي أثارت قضية الريادة للشعر الحر في الحجاز؟ حيث جاءت على النحو التالي:

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء

وأشياء لم تعلنِ

وأن تتقوى بعزم

كرهت له أن يني

وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل

وقد أشار بعض الدارسين أن القصيدة تتكون من ست مقطوعات تتكون كل منها من أربعة أبيات باستثناء واحدة. فالمقطع الأول يصبح:

لقد آن أن تستحيل الـ ـمدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلنِ

وأن تتقوى بعزم كرهت له أن يني

وتدفع شبانك الطا محين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل[4]

وإذا كانت هذه القصيدة التي وقف عندها عدد من النقاد معتقدين أنها من الشعر الحر، بسبب طريقة كتاباتها، لا تدخل ضمن إطار الشعر الحر، فهل ينفي ذلك ريادة العواد للشعر الحر؟

قبل الإجابة عن هذا التساؤل، يمكن النظر إلى قصائد أخرى للعواد، تسير على نمط الشعر الحر، منها قصيدته الشهيرة «تين وجميز»[5]، ومنها:

غادرت يوما مكتبي تعباً من العمل الطويل

وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئاً

أنا والأصيل

ومررت في سوق الفقي

هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير:

رجل ضرير

....

لا نريد الالتفات إلى المستوى الفني للقصيدة، لكن الجانب الإيقاعي يستوقف القارئ. فالقصيدة من الشعر الحر ومن بحر الكامل (متفاعلن).

وإذا كانت هذه القصيدة تبدو متأخرة، مقارنة بالأولى، فإنها تنبئ عن وعي بالشكل الجديد. ودووايين العواد جميعها تحتوي قصائد من الشعر الحر وتتراوح بين قصيدة واحدة في ديوان البراعم، وست عشرة قصيدة في ديوان قمم الأولمب[6]. هذا الوعي بكتابة شكل جديد تؤكده رؤى العواد النقدية، فهو صاحب أفكار متحررة حول الشعر صدمت

معاصريه ولازالت تصدم البعض إلى اليوم، رغم مرور ثمانين عاما عليها. العواد متوثب نحو التجديد، كما يبدو من قوله في كتابه «خواطر مصرحه» (1925) «ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة. الشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه وإلا عاد أدراجه طائراً، إلى حيث مقر الأملاك، أو مباءة الشياطين... والشعر فجر، والفجر يبدد بأشعته الظلمات إذا أتى»[7].

والسؤال هل الطريقة التي كتب بها محمد حسن عواد قصيدته، تأتي ضمن سياق دعوته للتجديد، حيث فعل ذلك بوعي، من أجل كسر الطريقة التقليدية في الشكل الشعري؟

وبالرغم من أنه يمكن النظر إلى قصيدة «خطوة إلى طريق الاتحاد» على أنها قصيدة عمودية، من حيث الوزن، فإن كتابة الشاعر لها بأسلوب الشعر الحر، ومناداته الدائمة بالانعتاق من دائرة القديم، تعطيه حق الريادة في التجديد والنظر إلى الشعر برؤية مختلفة.

وإذا كان سؤال ريادة العواد لشعر التفعيلة في العالم العربي، سيبقى معلقاً، فإن ريادته لشعر التفعيلة على المستوى المحلي، ستكون دون منافس.

حين يتحدث الدكتور حسن الهويمل عن الشعر الحر، يتجاوز قصيدة محمد حسن عواد دون أي إشارة لها، ويذكر قصيدة أخرى، حيث يقول «وجدت في مجلة المنهل ... قصيدة للشاعر السعودي أحمد السباعي نشرتها المنهل عام 1938، أي قبل قصيدة الكوليرا بتسع سنوات، وقبل قصيدة السياب بثمان سنوات، وتعد من الشعر الحر». ويشير الهويمل إلى قصيدة أخرى لشاعر سعودي رمز لاسمه ع. ع. خ، في نفس العام،

وحسب تعبيره «وعلى هذا تكون نازك الملائكة مسبوقة إلى الشعر الحر»[8].

هذه القصيدة بعنوان «بائعة الألحان»، ومنها:

لحظة مترعة

ذهبت مسرعة

كوميض الحلمْ

من شباب الزمنْ.. يا فتاتي

لكننا حين تعيد كتابة هذا الجزء يصبح:

لحظة مترعة ذهبت مسرعة

كوميض الحلمْ من شباب الزمنْ

يا فتاتي

وحين النظر إليها عروضياً، سنجد أنها من بحر المتدارك (الخبب)، لكن كتبت على نمط الشعر الحر.

ويبدو أن مفهوم الشعر الحر لم يكن واضحاً لدى بعض النقاد الذين تعاملوا مع بدايات هذا الشعر، وهذا انعكس على تصنيفهم لبعض القصائد. فمثلاً الدكتور إبراهيم الفوزان يقول ما نصه «ومن الشعر الحر الموزون قول محمد حسن فقي يناجي القمر، ومنها:

حسبي من الدنيا الحقيرة أن أراك لدى المساء

تلقي بنورك في القلوب كبلسم يزجي الشفاء

فأعود بالذكرى إلى عهد اللذاذة والهناء»[9]

وقد كتبها الفوزان على الشكل العمودي، لكنني لست أدري عن

مبرر نسبتها إلى الشعر الحر، فهي من مجزوء الكامل. غير أن هذا لا ينفي عن الفقي كتابة قصيدة التفعيلة، بل كتب قصائد كثيرة، منها قصيدته «فروق» في ديوان قدر ورجل، المنشور سنة 1967.

وفي إطار الريادة يدخل شعراء آخرون، منهم الشاعر عبدالرحمن المنصور (من مواليد 1340/1920)[10] الذي لا يرد اسمه عند من تحدثوا عن الشعر الحر. كتب الشاعر العديد من القصائد في مرحلة مبكرة، خلال وجوده في مصر، ونشر بعضها في الأعداد الأولى من مجلة اليمامة. وهي قصائد تدل على وعي بأسلوب الشعر الحر. من ذلك قصيدته «أحلام الرمال»، التي نشرت في العدد الأول من مجلة اليمامة (ذو الحجة 1372، 1952). ومنها:

مات الرجاء

والفجر لاح

والهضب في غلائله أقاح

ومن الرمال النائمات على الظما

الحالمات جفونها بالارتواء

فاح الشذا

شذى زهور لا ترى

قد ضمه جفن الرمال الحالمات

والقصيدة من بحر الكامل، وتختلف عدد تفعيلاتها من سطر لآخر.

ويستوقف الباحثَ في شعر التفعيلة في الأدب السعودي، الشاعرُ حسن القرشي. فديوانه الأمس الضائع طبع في مرحلة مبكرة وتحديداً عام 1957. وقد ضم الديوان ثمان قصائد من شعر التفعيلة، جعلها الشاعر

في آخر الديوان، ووضع لها عنوان «شعر متحرر». وفيها يلتزم الشاعر ببحر واحد لكل قصيدة، لكن تفعيلات كل سطر تختلف بحسب المعنى المراد. ويظل الشاعر مرتبطا بالقافية، غير أنها قافية متنوعة في القصيدة الواحدة. ومن ناحية تاريخية يمكن اعتبار القرشي من الرواد الأبرز لشعر التفعيلة، فقد واصل التجربة في دواوين أخرى.

وأجدني أتفق مع عبدالله الحامد حين يقول عن القرشي «كان أكثر استقراء لنماذج الشعر الحر ومناهجه، وأكثر وعياً لمضامينه، وأكثر توفيقاً فيها»[11]. ويؤكد هذا المعنى الدكتور عبدالله المعيقل الذي يرى أن تجربة القرشي في شعر التفعيلة تبدو أكثر تميزاً منه في الشعر العمودي. ويضيف «يظل لصوته في قصيدة التفعيلة وقعه الخاص به الذي لا يزاحمه فيها أحد بتميز لغته وسلاستها»[12].

حين ننتقل إلى شاعر آخر ممن يرد اسمه ضمن رواد شعر التفعلية، وهو أحمد قنديل، فسوف يستوقفنا ديوانه «نار»، الذي يحوي مائة وتسعين صفحة، وثلاث عشرة قصيدة كتبت جميعها باستثناء واحدة على طريقة شعر التفعيلة. ويبدو أن الشاعر على وعي كبير باستخدام التفعيلة، مع وجود تفاوت في طريقة الوزن والكتابة. وإذا كانت بعض القصائد يمكن كتابتها على نظام البيت، فإنها ستتفاوت بين صحيح الكامل ومجزوئه. والكامل هو البحر الذي نظم عليه القنديل معظم قصائده.

وإذا استبعدنا القصيدة العمودية اليتيمة في الديوان، فدون ريب سيكون ديوان نار لأحمد قنديل أول ديوان يصدر بكامله من شعر التفعيلة. غير أن أحمد قنديل يظل مرتبطاً بالشعر العمودي من حيث الالتزام بالقافية، ومن حيث الصورة واللغة.

الملاحظ أن الشاعر السعودي دخل إلى ميدان الشعر الحر بيقين

لكنه يقين حذر. فلم يتحول الأمر إلى ثورة، كما حصل في الصراع بين الاتجاهين الكلاسيكي والرومانسي. رواد الشعر الحر وصلوا إليه عبر جسر الشعر العمودي، وليس مباشرة. جميعهم يلتزم ببحر واحد في قصيدته، ويقتصرون على البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة. ولا يبدو أنه كان لديهم الإيمان بأن الشعر الحر يمكن أن يكون بديلا عن الشعر العمودي، كما هي الحال فيما بعد لدى بعض الشعراء.

من زاوية أخرى يلاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا من الشعر الحر شكل كتابته فقط. ذلك أننا نرى كثيراً من القصائد كتبت على طريقة الشعر الحر، وحين التمعن فيها نجد أنها لا تعدو أن تكون قصائد عمودية.

وتظل الريادة تمثل قضية ليس للنقاد فحسب، وإنما للمبدعين أيضاً. فالدكتور منصور الحازمي (الشاعر لا الناقد) يقول في إطار الحديث عن ريادة شعر التفعيلة «ومن يتصفح ديوان (أشواق وحكايات) يجد أن معظم قصائده من شعر التفعيلة، فأين إذا ما يدعيه بعض الباحثين من شبابنا من أن سعد الحميدين هو رائد شعر التفعيلة في المملكة، في ديوان (رسوم على الحائط)، مع أن قصائده لم تنشر إلا في فترة متأخرة؟ إن تحيز الأجيال لبعضها البعض قد زيف التاريخ وأضاع الكثير من الجهود والمحاولات السابقة»[13]. الحازمي ينفي ريادة الحميدين لشعر التفعيلة ليثبتها بالتالي له. وحديث الحازمي دفعني إلى النظر في ديوانه (أشواق وحكايات)، ولم أفكر بذلك لتأخر نشره (1981). وفيه نجد أن تاريخ بعض القصائد يعود إلى سنة 1957. وهو تاريخ وضعه الشاعر، لكن دون إشارة إلى تاريخ النشر، وإلى أي مدى يمكن أخذ هذه التواريخ على أنها حقيقة مسلمة؟ وإن أخذنا بذلك فلا شك أن منصور الحازمي سيكون ضمن رواد شعر التفعيلة في المملكة، لكن دون أن ينفرد بها.

ويرى بعض النقاد أن ديوان سعد الحميدين (رسوم على الحائط) يمثل نقطة تحول في حركة شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية. فسعد البازعي يقول «إن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة عندنا يظل مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية كتبت جميع قصائدها على نمط ذلك الشعر. تلك المجموعة هي رسوم على الحائط (1977) لسعد الحميدين»[14]. والقارئ لهذه العبارة سيتساءل، لماذا يربط البازعي مسألة بدء شعر التفعيلة بظهور المجموعات الشعرية، وليس ببدء نشر القصائد؟ أحسب أن ظهور مجموعات شعرية تكون جميع قصائدها من شعر التفعيلة يعني تخطي مرحلة البداية!

وعزيز ضياء أحد الأدباء الرواد، يقف عند ديوان سعد الحميدين «رسوم على الحائط» فيقول «يصح لمؤرخ الأدب في المملكة، أن يضعه [الحميدين] في مسار الحركة الأدبية معْلَماً، لريادة الشعر الحر بمفهومه الخاص الدقيق»[15]. ولعل هذه العبارات تضع سعد الحميدين في مستوى أكبر من الريادة المجردة، لكنها وإن أثبتت أنه مَعْلَمٌ لريادة الشعر الحر على المستوى المحلي، فهي تسمح أن يشترك معه فيها آخرون، فقد يوجد أكثر من معلم لذات الريادة.

وبالنظر إلى تاريخ صدور «رسوم على الحائط»، فإن تاريخ القصائد يشير إلى أن أقدم هذه القصائد كتبت عام 1966، وهي مرحلة متأخرة نسبياً.

والاحتفاء بهذا الديوان جاء متجاوزاً عند البعض تجارب مهمة. فعبد الله السمطي يقول في هذا الإطار «كان الشعر الحر في السعودية قبل صدور هذا الديوان عبارة عن قصائد متناثرة هنا وهناك في الصحف المختلفة، لكن صدور ديوان تفعيلي كامل أدى إلى الدخول في عملية تأسيس لوعي شعري جديد ومختلف»[16]. وإذا كان ديوان رسوم على الحائط يستحق الكثير من الاحتفاء، فإن ذلك لايجدر أن يكون دافعاً

لتجاهل شعراء آخرين. فهذه التجارب لم تكن قصائد متناثرة في الصحف، بل كانت قصائد تعبر عن وعي بالتجربة، وتم تضمينها دواوين شعرية، في مرحلة مبكرة، كما حدث مع أحمد قنديل وحسن القرشي. غير أن السمطي كان محقاً حين اعتبر صدور ديوان الحميدين دخولاً في عملية تأسيس لوعي شعري حديث. وهذا الأمر لا يأتي بسبب كون الديوان يسير على نمط شعر التفعيلة فحسب، بل لأسباب فنية تتعلق باللغة والصورة والتجربة الشعرية، وقد أشار السمطي إلى بعض الجوانب الفنية[17].

وإذا كان معظم رواد قصيدة التفعيلة ظلوا مرتبطين بالقصيدة القديمة من حيث القافية واللغة والصور، فإن سعد الحميدين، قد انطلق بشعر التفعيلة إلى آفاق حداثية. يقول عزيز ضيا، عن قصائد «رسوم على الحائط» إنها «تصل في تمردها على ضغوط التراث إلى حد التحدي الذي لا تنقصه الجرأة والشجاعة، بل الرغبة في النزال»[18].

وبين القرشي والحميدين يمكن أن نتحدث عن ريادتين للشعر الحر. ريادة زمنية، يتقاسمها عدد من الشعراء، يأتي في مقدمتهم حسن القرشي وأحمد قنديل باعتبار مستوى المنتج الشعري. وأخرى ريادة فنية، ولعل سعد الحميدين سيكون في مقدمة أصحابها.

وبعد هذا الاستعراض الانتقائي الموجز، يظل سؤال الريادة لشعر التفعيلة بحاجة إلى مزيد من البحث[19]. غير أنه يمكن الجزم أن عقد الخمسينات شهد اعترافاً حقيقياً بشعر التفعيلة، على مستوى الممارسة في الشعر السعودي. وهذا يعني تزامنها مع حركة شعر التفعيلة في الوطن العربي. ولعل البعض من غير المتخصصين سيفاجأ بذلك، خصوصاً أولئك الذين يحملون الثمانينات (وزر) التحول في الإبداع والنقد!

الهوامش

1) عبدالرحيم أبو بكر. الشعر الحديث في الحجاز. الرياض: دار المريخ، 1980، ص. 334.

2) السابق، ص. 334.

3) السابق، ص. 339.

4) آمنه العقاد. محمد حسن عواد شاعراً. جدة: دار المدني، 1985، ص. 393.

5) محمد حسن عواد. في الأفق الملتهب، 1954.

6) آمنه العقاد، ص 385.

7) محمد حسن عواد. خواطر مصرحة. ط 2، القاهرة: مطبعة المدني، 1961، ص. 32.

8) حسن الهويمل. اتجاهات الشعر المعاصر في نجد. بريدة: نادي القصيم الأدبي، 1404، ص. 114.

9) إبراهيم الفوزان. الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1401 ص. 391.

10) «لمعلومات حول الشعر، انظر عبدالله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون»، 1960 ص. 137-144. وكتاب محمد السيف، من رواد الشعر السعودي الحديث: عبدالرحمن المنصور. الرياض: د.ن، 2003.

11) عبدالله الحامد. في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية. الرياض، 1982، ص. 149.

12) معجم البابطين، ج.6، ص. 187.

13) الرياض، 1419/12/22. صدر ديوان الحازمي «أشواق وحكايات» عن دار العلوم بالرياض، 1981.

14) سعد البازعي. ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، الرياض: د.ن.، 1991، ص. 19.

15) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط 2، 183.

16) عبدالله السمطي. تسييج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد. الرياض: دار المفردات، 2003، ص. 180.

17) عبدالله السمطي. ص. 181.

18) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط 2، 183.

19) هذه الورقة جزء من بحث موسع حول الموضوع.

الملخص:

يتناول هذا البحث مفهوم التجديد في الشعر العربي في مقدمة موجزة يخلص منها إلى الحديث عن خصائص التجديد في الشعر السعودي من خلال تسليط الضوء على ما يتعلق من هذه الخصائص بالمحتوى والشكل والبنية، ويكاد يحصر هذه الخصائص في مفهوم الشعر والاتجاه إلى التيار الذاتي والنزعة إلى التأمل والعمق والمجهول والموضوعات الجديدة، ثم يقف عند الشعر المرسل والرباعيات والنظام المقطعي وشعر التفعيلة والموسيقى والإيقاع، ويقف عند الصورة الشعرية والمجازات والرموز والقصة الشعرية.

وترد في البحث إشارات إلى بعض القضايا النقدية التي تمس النص الشعري مع الإشارة إلى أسماء بعض شعراء التجديد الرواد وغير الرواد حسب الشواهد الشعرية المختارة.

المقدمة:

هل مدرسة التجديد في الشعر السعودي المعاصر واحدة؟ وهل هي شبيهة بأي مدرسة أخرى في الشعر العربي الحديث والمعاصر، أو أن لهذه المدرسة خصوصية لا نجدها في سواها؟ هل هي رومانسية خالصة أو أنها رومانسية فيها شيء غير قليل من الرمزية والواقعية، وفيها من الأصالة أكثر مما يظن المرء؟ وهل التجديد في هذه المدرسة متصل بالقديم من جهة وبالعادات والتقاليد من جهة، أو أنه منفصل عن ذلك؟ وهل التجديد

واحد أو هو متنوع مختلف؟ وأين يكمن هذا التجديد؟ هل يكمن في الموضوعات أو يكمن في الشكل؟

هذه أسئلة يقتضيها السياق، **نخلص منها إلى القول**: إن التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تطورية في كل مكان وزمان، وقد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة بدءاً من بشار بن برد الذي كان آخر القدماء، وأول المحدثين إلى أبي نواس الذي تمرد على منهج القصيدة ، ثم كانت ثورة أبي تمام الفعلية على (عمود الشعر)، ولذلك وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، وعلى رأسهم ابن الأعرابي الذي كان يقول : إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل[1].

ثم عرف الشعر العربي ثورة في الشكل الموسيقي من خلال الموشح وبعض الفنون المستحدثة إلى أن جاء العصر الحديث، وبدأ الشعراء يتململون تحت وطأة الزخارف البديعية والمحسنات اللفظية والموضوعات التي لا تقول شيئاً، وقد بدأت ملامح هذه الثورة على التقليدية الجافة في أواخر القرن التاسع عشر، وما أن أطل القرن العشرون حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر، وتمثلت هذه الثورة في شعر خليل مطران وجماعة (المهجر) وجماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) والشعر الرومانسي والرمزي، ثم في الشعر الحديث. وقد تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائية والموضوعية، كما تنوعت أشكالها بين شكل الشطرين، والشعر المرسل، والنظام المقطعي، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر وسواها. وكان لابد من أن يتغير الشعر ورسالته لتغير نمط الحياة والتطور الخطير الذي حدث في عصرنا.

ولعل هذه المقدمة الموجزة تفضي بنا إلى الحديث عن التجديد في الشعر السعودي موضوع بحثنا هذا.

خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي

إن الشعر السعودي بفواصله الزمانية وحدوده المكانية جزء من الشعر العربي المكتوب باللغة العربية، وقد تأثر شعراؤه بتطور الشعر العربي الحديث وشاركوا في هذا التطور، كما أن شيوع الثقافة الغربية قد وصل إلى هذا الشعر بطريق غير مباشرة، فقد وصل من خلال الشعر المهجري وجماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) الذين أثَّروا تأثيراً عميقاً في الشعر السعودي التجديدي، فكان لإيليا أبي ماضي ولجبران وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي بصمات واضحة في هذا الشعر الجديد، ولا شك في أن اتصال الغربيين بالشرق كان من خلال عدة عوامل أهمها: التبشير ونشر العلم في بلاد الشام، والاستشراق، والروابط الاقتصادية، والهجرات والبعثات الدراسية، والمؤتمرات، والمكتبات، وكان للترجمة - وبخاصة الترجمة الأدبية - دور كبير في ذيوع الأدب الغربي في الشعر العربي المعاصر من جهة، والشعر السعودي من جهة أخرى. وكنا قد رأينا تأثر طاهر زمخشري في قصائده عن الغاب بقصائد أبي القاسم الشابي في الموضوع ذاته الذي تأثر بدوره بقصيدة (المواكب) لجبران الذي اطلع على الأدب الغربي، وكان متأثراً هو الآخر (بيليك) والشعراء الفرنسيين. ولذلك كان لا بد من أن يكون للشعر الجديد خصائص فنية تختلف عن الخصائص التي نجدها في الشعر الإحيائي، ولكي يكون حديثنا هنا أكثر دقة وخصوصية نتوقف عند بعض الخصائص في المحتوى، وفي الشكل، وفي البنية.

أولاً: خصائص في المحتوى:

1 - مفهوم الشعر:

إن تغيير الموضوعات الشعرية وتجديدها يتطلب أن يتغير أيضاً مفهوم الشعر ورسالته؛ وذلك لأن للمفهومات مصادر وروافد ، وهي

تختلف باختلاف هذه المصادر وتلك الروافد، وإذا كانت مصادر الشعر الإحيائي التراث العربي القديم فإن مصادر الشعر الرومانسي تكمن في الإحساس بالذات الإنسانية من خلال معطيات القلب وما يتصل بهذه المعطيات من علاقات ترتبط ارتباطاً وثيقاً في وحدة وانسجام بالإنسان ذاته وبالطبيعة من حوله، ولذلك يرسم لنا الشاعر محمود عارف ماهيَّة الشعر بقوله:

إنما الشعر شلال روافده　　عميقة الدفق في ينبوع إحساس
توحي إلى النفس ألواناً معبرة　　عن الجمال وما في واقع الناس
والأصل في الوحي تأثير الشعور وما　　في عالم النفس من كنز وإقباس

وقبله حدَّد محمد بن علي السنوسي - رغم إحيائيته - موقع الشعر من نفسه فقال في الصفحة الأولى من ديوانه القلائد:

هذه ألحان قلبي　　وأغاريد شبابي
هي أحلامي وآمالي　　وكأسي وشرابي
وصباباتي وأشجاني　　وحبِّي وعذابي
إنها صورة نفسي　　قد تجلت في كتابي

ولمحمد حسن عواد - وهو رائد من رواد التجديد في الشعر السعودي - آراء جريئة في مفهوم الشعر ورسالته، فقد دعا إلى ضرورة أن تكون القصيدة موحدة، وألا تخضع لشيء من خطط القدماء ومناهجهم، ورأى أن الشعر ليس ألفاظاً ومعاني وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني وفوق الأفكار والتعابير[3]، ويقول أيضاً: إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها.. وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان.. فهو الموضوع الأحرى بالعناية والدرس[4].

ويتحدث العواد في قصيدة له عن خطة الفني وفلسفته الشعرية، فيقول:

أيها الشعر كما تبعث في الليل شعوراً، وخيالا
ولحوناً، ورؤى، يبصرها الشاعر طيفاً، أو جمالا
أنت في الصبح شعاع يكسب الفكر نشاطاً وجلالا
أنت مفتاح إلى العالم، يعطي النفس بالنور اتصالا
كذب الزاعم أن الشعر أقوال.. يحاولن المحالا
هكذا قلت.. وقد غادرني الطيف ووافى الواقع
فإذا الواقع، في فلسفة الشعر عصي طائع
وإذا الشعر حياة ثرة يرتع فيها الراتع
أن يغم في ظلمات العيش للعالم هم قابع
لا ينر للعيش إلا شاعر حي وشعر ساطع[5]

والعواد حصيلة امتزاج مدرستي (الديوان) و(أبولو)، وهو لذلك ينهج نهج الشعر الوجداني، ويؤيد ذوبان عاطفة الفرد في عاطفة الجماعة، ويدعو إلى أن يكون الشاعر لسان قومه مع محافظته على كيانه الخاص:

فالشعر إن لم يكن إزجاء عاطفة لها الحماسة لحم والهياج دم
في موقف وطني جد صادقة فيه اللواحظ والأرواح والكلم
فلا غناء لما يحوي ولا ثقة فيما يقرر أو ما مج منه فم[6]

وقد اختلفت أيضاً رسالة الشاعر التجديدي كما رأينا في أبيات العواد السابقة عن رسالة الشاعر الإحيائي؛ لأن الشاعر التجديدي ابن عصره وزمانه، ولأن الشعر الجديد يواكب العصر والحضارة، ولذلك يدعو

الشاعر الجديد إلى قضايا جديدة، أهمها الدعوة إلى العلم، والسلام، ونبذ الخلافات، والحرب، والتعصب، وضرورة أن ينعم كل إنسان بحريته، فهذه رسالة الشعر عند محمود عارف:

أيها الشاعر المبرز رتل نفحات السلام والحرية
أنت خدن السمار في كل ليل وعدو الغباء والأمية
وسمير النجوم شعرك سحر مستمد من عالم العبقرية
أنت أعلى فماً وأحلى نشيداً تشدو بنغمة بلبلية[7]

ورسالة الشاعر في النهاية أن يكون شاعراً أولاً وأخيراً؛ لأن الحرف الحي غير الحرف الميت، والشعر غير النظم، وأن الحروف النابضة غير الحروف التي توقف فيها النبض، ولذلك كانت رسالة الشعر عند محمد حسن فقي الشعر ذاته:

يا نابض الحرف قد أبدعت ألحاناً حتى تخيلت حرفي عاد إنسانا
أنا المتيم ما تفضي خوالجه إلا إليك تباريحاً وأشجانا
قد كنت بالحرف مفتوناً فباركني زدت به حباً وإيمانا
ما يستوي الحرف عند العارفين به والجاهلين به هدماً وبنيانا[8]

2 - الاتجاه إلى التيار الذاتي:

إن الملاحظ على الشعر التجديدي السعودي تركيزه على تيار الشعر الذاتي، وعلى موضوعات ذاتية خالصة وقد اتجه هؤلاء الشعراء إلى العاطفة للخروج من محاكاة القدماء، وانصرفوا إلى تجاربهم الخاصة ضمن غنائية صافية، ترفدها تجارب شعرية عميقة من رحلات؛ وبعثات واطلاع على الحضارة الحديثة في هذه البلدة أو تلك، وقد انفتحت المملكة على

العالم مما كان له انعكاس على التركيز عند الشعراء المجددين على ظهور (الأنا) في شعرهم.

وهذه (الأنا) كانت متفائلة حيناً وربما غير ذلك حيناً آخر، ويمكننا أن نتوقف هنا عند شاعر الذاتية في المملكة طاهر زمخشري الذي نجد في قصائده تركيزاً على (الأنا) المتشائمة يقول في قصيدته (في الغربة):

أنا في غربتي أهيم بفكري حيثما أنت يا هدى الحيراني
يا نعيم الحياة يا بلسم الملتاع يا معزفي لأحلى الأغاني
وغبار السنين يملأ عيني وكحل السهاد في أجفاني
وأنا كالفراش استنشق العطر وأغدو من فرحتي للتداني
فالنوى طال واستطال ولكن أنت ما زلت ثورة في كياني
أنا في غربتي وأظمأ بالشوق وكأسي تفيض بالحرمان(9)

والشاعر حمد الحجي يقيم موازنة بين (أناه) وأنا الآخرين، فإذا هو يعيش حياة ملؤها الكدر والهم والآلام والأحزان، في حين أن القوم يعيشون في سعادة وصفاء، وهو لا يعرف الذنب الذي جنته يداه؛ ليكون منبوذاً من الأيام، وطريداً من السعادة، ونهباً للهموم، ومنفياً من بلاد المسرات. وهذا ما نجده في قصيدته (من زمرة السعداء) التي يقول فيها:

أأبقى على مر الجديدين في جوى ويسعد أقوام وهم نظرائي
ألست أخاهم قد فطرنا سوية فكيف أتاني في الحياة شقائي؟
أرى خلقهم مثلي وخلقي مثلهم وما قصرت بي همتي وذكائي
يسيرون في درب الحياة ضواحك على حين دمعي ابتل منه ردائي
أكان لساني - إن نطقت - ملعثماً وكانوا إذا ناجوا من الفصحاء؟

وهل كنت إما أشكل الأمر عاجزاً وكانوا لدى الجلى من العظماء؟
وهل أصبحوا في حين أمسيت مانعاً يجودون بالنعمى على الفقراء؟
وهل كلهم أصحاب فضل ومنة وكنت أنا المفضول في الفضلاء؟
وهل ضربوا في الأرض شرقاً ومغرباً وكنت مللت اليوم طول ثوائي؟
وهل كلهم أوفوا بكل عهودهم ومن بينهم قد غاض ماء وفائي؟[10]

3 - النزعة إلى التأمل والعمق والمجهول والموضوعات الجديدة:

إن الشعر الجديد في المملكة فيه الكثير من بساطة التعبير، ولكن هذه البساطة تخفي وراءها عمقاً في المضمون، فقد بدأ الشاعر يتأمل في الأشياء، ليكتشف ما فيها، ولم تعد الموضوعات التقليدية من مدح وفخر وهجاء ورثاء، تشفي غليل الشاعر التجديدي؛ إذ اندفع إلى موضوعات فلسفية كالوجود الإنساني والحرية وما شابه ذلك، ولذلك اتسمت موضوعاته بالعمق والتأمل، وإذا ألقينا نظرة سريعة على عناوين القصائد الجديدة أدركنا ما ذهب إليه الشعراء في هذا الاتجاه، فإننا نقرأ لمحمد عبد القادر فقيه العناوين التالية: ابتهال - الصراحة - حيران - لهفي - حبي - فراق - سراب - وحدي - أشجان - رسالة - ذكريات. وإذا توقفنا عند مجموعة (الإبحار في ليل الشجن) لمحمد الفهد العيسى وجدنا العناوين التالية: ومضة - أرق - شموع تحترق - إباء - جدار الأحزان - حقول الكلمات - الشراع الجريح - فنار - بطاقة - غربة شاعر - عويل الصمت - ضباب الأسى - عصير الجراح - ضياع - إبحار - الأشرعة الممزقة - الاحتراق - دروب الضياع - همس المجداف - ظمأ - نزيف - السراب - الرياح السوداء - غربة... إلخ.

العناوين جميعها تشير إلى المذهب التجديدي، وإن وقفنا عند

العناوين المؤلفة من كلمتين أدركنا ما أصاب لغة الشعر السعودي من تجديد، فمرة يكون للأحزان جدار، وللكلمات حقول، وللصمت عويل، وللأسى ضباب، وللجراح أعاصير، وللضياع دروب، وللمجداف همس، ومرة تكون الشموع محترقة، والشراع جريحاً، والأشرعة ممزقة، والرياح سوداً.

وإذا توقفنا عند عنوان المجموعة (الإبحار في ليل الشجن)، أو عند عناوين دواوين حسين سرحان مثلاً (الصوت والصدى، والطائر الغريب، وأجنحة بلا ريش) أدركنا أن العلاقات القديمة بين الكلمات قد ذهبت إلى غير رجعة في الشعر الجديد، فالشاعر لا يبحر في المحيطات والأنهر الكبيرة، وإنما هو يبحر في ليل الشجن، هذا يعني أن عملية الإبحار ليست خارجية ولا مألوفة، وإنما يبحر الشاعر في أعماق الذات الإنسانية، ولذلك كانت موضوعات هذا الشاعر جديدة كل الجدة، وهي نتيجة لإحساساته الداخلية. وهذه الإحساسات متجسدة في عناوين حسين سرحان كما رأينا.

يقول محمد الفهد العيسى في قصيدة له بعنوان: (معول الصمت):

يحفر السر صدري

سر مأساتي صمتي

ليت (فيزوف) يدوي

من لهاتي وبصوتي

لأرى ما كنت أريا

أن ترى ما كنت أنت

نفسي ادكارا

فأنا اليوم شهيد
مات في ومضة بيت[11]

إن هذه العلاقات في العناوين تبين العلاقات في بنية القصيدة، وهي علاقات جديدة على الشعر السعودي، والشاعر فيها لا يسلك مسلك الآخرين وإنما هو يسلك مسلكاً خاصاً به، ويسير في طريق لم تسر عليها قدماه من قبل، ولذلك كان يبحث عن المجهول في أعماق نفسه، وكلما اكتشف شيئاً منه أدرك أنه لم يكتشف سوى الخواء، وأن الذات الإنسانية بحار من الظلمات والدلالات والمعاني والإحساسات التي يتناسل بعضها من بعض في كل لحظة وأوان، ولا يبين منها إلا الذي يظهر على السطح أما ما خفي منها في طبقات اللاشعور، فهو كنوز دفينة، وهذا ما حاول أن يصل إليه هؤلاء الشعراء في موضوعاتهم الجديدة.

ثانياً: خصائص شكلية:

لم يكن تطور المضمون بخلو من تطور الشكل؛ لأن التطور في أحدهما يعني تطور الآخر بالضرورة، فثمة من يقول محتوى الشكل وشكل المحتوى، ولذلك كان لكل محتوى جديد شكله الخاص به، ولكل شكل جديد محتوى جديد.

وقد عرف الشعر العربي في أقطار سوريا، ولبنان، ومصر، منذ أواخر القرن الماضي محاولات لتجديد شكل القصيدة العربية، فعرف الشعر المرسل والمزدوج والنظام المقطعي وشعر التفعيلة الذي جاء في نهاية النصف الأول من هذا القرن، وكان لا بد للشعر السعودي كما تأثر في المحتوى بالأشكال الجديدة، أن يتأثر أيضاً في الشكل، فعرف الشعر التجديدي الشعر المرسل، والنظام المقطعي وشعر التفعيلة، وشاعت فيه الأوزان الخفيفة الغنائية.

1 - الشعر المرسل:

هو الشعر المتحرر من القافية الواحدة، ولكنه لا يخرج على وحدة الوزن، ومن أمثلة ذلك قصيدة (ثورة محب) لمحمد حسن عواد وهي من البحر الخفيف:

فاجعي في الأباء كيف تصور   ت فؤادي يطيق ذاك ويغضي

نشوة هذه أم العتب والأد   لال أم تلك كبرياء التجني

لا ترعني في عزة النفس يوماً   فقوام الحياة ذا هو عندي

أيما قيمة لحبك في نفـ   ـسي إذا بددت كرامة نفسي

عزة النفس مظهر الخلق الحي   فحاذر مساسها عند حبي

وإذا ما رأيت في الناس يوماً   من يرى حفظ نفسه غير حق

فارمه إن أردت بالنظر الشز   ر تجد وجهه كقطعة نعل

لا تحاول عند الذليل غراماً   سامياً فهو واطئ النفس معش(12)

2 - الرباعيات والنظام المقطعي وأمثالهما:

إن التجديد في الأوزان وفي موسيقى الشعر قديم قدم الشعر العربي نفسه، وثمة محاولات لأبي العتاهية إلى محاولات الموشحات إلى محاولات الشعراء المهجريين الكثيرة المتنوعة والغنية التي انتقلت إلى جماعة (أبولو) وسواهم، وقد جدد هؤلاء وأولئك في الموسيقى الشعرية أوزاناً وألفاظاً وحاولوا أن يركزوا على الأوزان الخفيفة، وأن يبتعدوا عن البحور الطويلة كالبسيط والمديد والطويل.

والشاعر السعودي اليوم يمر بهذه التجربة، وكأنه يلخص مرحلة طويلة مر بها الشعر العربي للوصول إلى شعر التفعيلة، وإذا استعرضنا

دواوين الشعراء المجددين وجدنا اهتمامهم بالرباعيات، فلمحمد حسن فقي ديوان طويل يبلغ عدد صفحاته (474) صفحة، وفي كل صفحة رباعية، وهذا يعني أن في هذا الديوان ما يقارب هذا العدد من الرباعيات، وهي مختلفة أوزاناً وقوافي ، وإذا عدنا إلى ديوان (وحي الحرمان) للأمير عبدالله الفيصل وجدنا أن غالبية قصائده تقوم على النظام المقطعي، ويختلف هذا النظام بين قصيدة وأخرى طولاً وعدد أبيات ووزناً، ففي قصيدته (ثورة خيال) خمسة مقاطع، وفي كل مقطع ثلاثة أشطار، يقول في المقطع الأول:

قلت أهواك وعن دنياي بالحب شغلت

وبودي لو تحدثت إلى الدنيا بحبي وأطلت

وتأملت **الذي يوحي إلى قلبي وقلت**[13]

ويقول في المقطع الثاني:

هل سمعت اللحن من قلبي ينساب لقلبي

ثم يرتد فيروي لك قصة حبي

ويناديك إلى عش هوانا المستحب[14]

إن هذا التنوع في القوافي يكسر حدة القافية من جهة، وينوع الموسيقى من جهة ثانية، ويغنيها وذلك بتغيير حرف الروي وحركته، ويمكننا أن نتوقف أيضاً عند هذا التشكيل الموسيقي الجديد المتناوب في إحدى قصائد عبدالله الفيصل وهي بعنوان (إلى ابنتي سلطانة):

إن داعبتني يداك ... برقة كالملاك

أحسست عود شبابي ... مجسَّداً في صباك

لو مر كفك يسري ... على جبيني بيسر

يـنـدى مـحـيـاي صـفـواً فـيـرتـوي مـنـه عـمـري
عـلـى مـهـاد وثـيـر نـامـي بـطـرف قـريـر
تـرعـاك يـا بـعـض نـفـسي عـين الإلـه الـقـديـر[15]

ولو فتحنا أي ديوان اليوم لأي شاعر أو شاعرة من المجددين في الشعر السعودي، لوجدنا شيئاً من هذا النظام على نقيض ما تراه في المدرسة الإحيائية من رفض لمثل هذه التجارب، فإذا وقفنا عند قصيدة حسين سرحان (الدودة الأخيرة) بما فيها من مسحة فلسفية واضحة وجدناه يعتمد على نظام الرباعيات في هذه القصيدة، وتختلف القافية من رباعية إلى أخرى[16]، وإذا وقفنا عند الشاعر محمد إبراهيم جدع فإننا نجده يكثر أيضاً من النظام المقطعي، ويمكن للباحث أن يتوقف عند القصائد التالية: (نشيد البلاد - تأملات - نجوى - ولدي - ينبوع الحياة - موطني - الجنية الحمقاء - النفس الباغية - حب مكين - أيها الشيطان - النشأة الأولى - ليل العاشقين... إلخ) وفي ديوان حسين عبد الله القرشي كثير من قصائد النظام المقطعي وبخاصة في المجلد الأول من ديوانه الضخم وقبل أن يجرب شعر التفعيلة، ومن ذلك مثلاً قصائده (ثورة - وزنبقتي - وأنشودة... إلخ).

3 - شعر التفعيلة:

وقد انتقلت عدوى شعر التفعيلة أيضاً إلى الشعراء المجددين في المملكة، وإذا كان النقاد العرب قد اختلفوا حول الشاعر الأول الذي نظم هذا النوع من الشعر في اللغة العربية: هل هو السياب أو نازك الملائكة؟ هل هو لويس عوض أو علي أحمد باكثير؟ هل هو خليل شيبوب أو أحمد زكي أبو شادي؟ وهل هو نسيب عريضة في قصيدة (النهاية) التي نظمها في العشرينات من هذا القرن؟ وبناء على ذلك من أول من كتب شعر

التفعيلة من شعراء المملكة؟ هل هو حمزة شحاته أو محمد حسن العواد ؟ لا شك في أن الأخير قد نظم كثيراً من قصائده على هذا المنوال، ويمكننا أيضاً أن نتوقف عند الشاعر حسن عبدالله القرشي في قصائده التالية التي وضعها تحت عنوان (أفانين) وهي: (صرخة البريمي - مع الجزائر - في الطيارة - طفل - غروب - حيرة - بعد الفراق - أنين) في مجلده الأول كما يمكننا أن نتوقف عند القصائد التالية : (أشعلوها- زنجبار - انتظار - ورسالة وصورة - وأطفالي - وسعال الليل) وسواها في مجلده الثاني يقول في قصيدته (سعال الليل) في ذاتية موغلة:

ويُشملني ندى الصوتِ
سرى كشرارة الفجرِ
ولكني كعنترةٍ
صبورٌ لحظة الموتِ
أريد أعانق الشلالَ
في أوج انصبابانه
أريد أزعزع الأغلالْ
أريد أعيش كالموج
أريد أشقُّ كالملاح نهر الصمت
أريد أعيش في أحضان عاصفةٍ
وفي زمجرة الرعدِ
أهيم في موحشٍ غاباتِ
أريد أريد أنطلقُ
وحيداً في دثار الليلِ

تسبقني انفعالاتي[17]

وإذا توقفنا عند ديوان (الإبحار في ليل الشجن) للشاعر محمد الفهد العيسى وجدنا أن معظم قصائده ينتمي إلى هذا النوع من الشعر، ومنه قصائده (إنسان بلا حدود - إبحار - سنلتقي - الأشرعة المحترقة - احتراق - دروب الضياع - الوتر الحزين... إلخ) يقول في قصيدته (إنسان بلا حدود):

احدودب الزمان
في دروب الشاعر الإنسان
وشاب في إهابه التاريخ
واستفاء ظله المكان
لا تعزل اسمه الحروف
ضاعت الحروف عند سفحه..
وظلت القنان
استجارت العوادي فيه
فكان[18]

ويهيمن اليوم على الشعر السعودي المعاصر هذا النوع من النظم عند رواد التجديد وسواهم، وخاصة في قصائد غازي القصيبي، وناصر أبو أحيمد، وسعد الحميدين، ومحمد الثبيتي، ومحمد جبر الحربي، وحسن السبع، ومحمد العلي، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وأحمد صالح الصالح، وأشجان الهندي، وعبدالله بن عبدالرحمن الزيد، ومحمد زايد الألمعي، وبديعة كشغري، وخديجة يوسف العمري، ولطيفة قاري، وثريا العريض، وفوزية أبو خالد، وجاسم محمد الصحيح وسواهم.

يقول سعد الحميدين من قصيدة له بعنوان (حالات):

فــي الـــصـــحـــو..

أحـلـم بـالحـلـم وقـت أريـد

فـــي الـــنـــوم..

أحـلـم بـالحـلـم وقـت يـريـد

وبـــين الأريـــديـــن..

تـشـتـت فـي أرجـل الـعـابـريـن

وأصبحت زهرة دوار شمس[19]

ويقول أيضاً من قصيدة له بعنوان (وإذا الريح انكفت):

أفق يشوي الأقاليم وقلبي معصرة

ورياحٌ تحلب الريح عصار الأفئدة

وارتعاش يغلق الصخر ونارٌ موقدة

وتراجيع غراب في سماء مرمدة

بـين أنـيـاب الـزمـن..

واقـفـاً أرفـو رداء الـوقـت عـنـوة

ماسحاً ما قد تبقى من ركام دبق

فـوق ألـواح المجـرات مـراراً

راسـمـاً قـوس قـزح[20]

ويقول جاسم محمد الصحيح:

لم يبق في أعمارنا شجر

نعانق في محبته السحاب

ماذا يقول الجذر

في ذكر وشائجه العريقة بالتراب؟؟؟

كيف انبثقنا من براعم فطرة عذراء

طاهرة التبرج والحجاب ؟

ثم انثنينا فكرة عرجاء

تعضدها الأسنة والحراب

نحن الذين تبرأت منا حقيقتنا القديمة

منذ زيفنا العلاقة بين مزمار وناب(21)

أما محمد الثبيتي فهو واحد من شعراء التفعيلة يمتلك أدواته امتلاكاً جيداً، يعادل ويوازي امتلاك شعراء قصيدة التفعيلة في الأقطار العربية الأخرى، يقول من قصيدة قصيرة له بعنوان (تحية لسيد البيد):

ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوماً وأنت الذي

في عروق الثرى نخلة لا تموت

مرحباً سيد البيد

إنا نصبناك فوق الجراح العظيمة حتى تكون سمانا وصحرانا

وهوانا الذي يستبد فلا تحتويه النعوت

4 - الموسيقى والإيقاع:

بدأت موسيقى الشعر السعودي تميل إلى الحياة والعصرية أكثر مما تميل إلى محاكاة الشعر القديم، وبدأت الألفاظ المأنوسة تتسلل إلى هذا

الشعر على استحياء، ثم تدفقت إليه مع الشعر الرومانسي تدفقاً سريعاً وبدأت لا تقع على لفظة وحشية أو في غير مكانها، وبدأ شعر الطبع والسهولة يهيمن على الشعر الجديد، وبخاصة بعد أن بدأ الشعراء يرحلون عن وطنهم إلى أماكن أخرى في الوطن العربي أو سواه، فهيمن شعر الحنين الجارف وظهرت العاطفة صادقة، وأصبحت لغة الشعر من السهل الممتنع، وهي أقرب إلى لغة الغناء، والبوح الشجي والرسائل الوجدانية التي تصل إلى أذن المتلقي دون عناء، ومن هؤلاء الشعراء طاهر زمخشري الذي تغرب عن وطنه في تونس، ونظم هناك دواوين شعرية، يقول في إحدى قصائده وهي بعنوان (يا ليل):

يا ليل كم قد شكا فيك المصابونا وكم تعزى بنجواك المحبونا

يا ليل كم فيك للعشاق أروقة فيها يصفق بالأشواق مفتونا

ألقى به الهجر في أحضان داجية كيما يذيب عناء الصمت محزونا

داري عن الناس سراً في حشاشته وفي حواشيه كان السر مكنونا[15]

ومن هذا القبيل كثير مما نظمه الشاعر حسن عبد الله القرشي، ومن ذلك قصيدة يخاطب فيها أمه بعد أن ارتحلت عن هذا العالم بلغة بعيدة عن التأنق اللفظي والزخارف والمحسنات، يتدفق فيها الطبع والسهولة، وكأن الشاعر في صلاة داخلية بينه وبين ربه بعيداً عن النظم ضمن إيقاع شجي متدفق متلون بتلون النفس، منهزم أمام تلك الواقعة التي سلبت منه الملجأ الأمين، والحضن الدافئ، والصديق الوفي، وينبوع الحنان الذي لا بديل منه:

في عمق أعماقي مكا نك في فؤادي لا تغيبي

لا في التراب، فأنت ومـ ض مشارق وشذى طيوب

أنت المحب السمح أن غدر الأحبة بالحبيب

أنت الغد المنشود ها   قد عاد كالأمس الكئيب

وتراءت الآمال أشـ   ـباحاً لدى ليل مريب

ليل تلظى بالشجو   ن، وبالرزايا والندوب[24]

ويلاحظ على هذه الأبيات وسواها أن الشعراء المجددين لم يكتفوا بشعر الطبع والسهولة واقتراب لغة الشعر من لغة الحياة، وإنما لجئوا أيضاً إلى الأوزان الخفيفة لتعبر عن إحساساتهم، فبدأ الإيقاع سريعاً، وبدت حركته متوترة متدفقة نابضة كنبض العصر، وقلما نجد في دواوين هؤلاء الشعراء أوزاناً طويلة، كالمديد والخفيف والبسيط والطويل التي كانت تهيمن في الشعر الإحيائي، ولجأ هؤلاء أيضاً إلى المجزوءات كما في قول محمد عبدالقادر فقيه في قصيدته (كم بقي من العمر):

لم يبق لي إلا القليل   واحسرتي حان الرحيل

لم يبق لي حلم أعيش   به ولا أمل طويل

لم يبق لي حب ولا   ترب ولا عندي خليل

لم يبق.. حتى الذكريات   خبت ورمدها الذبول[25]

وقريب من هذا قول شاعر الأحساء يوسف أبو سعد:

لا تعذليني..

إن رضيت بعزلتي

وجلستُ وحدي

إني أحب الروض..

أهوى العيش..

في أكناف ورد

عصفورتي..
ولكم سكبت الدمع
في قربي وبعدي
لما رأيت ذوي الوفا
جفوا – مع الأيام – عهدي

عصفورتي أنا شاعر أهوى مع الروض المساء
أهوى السكون يذوب في شدو البلابل والغناء
أهوى نجوم الليل تطرد.. آهتي عبر الفضاء
أهوى شعاع البدر.. منساباً على خد السماء[26]

ويقول الأمير الشاعر عبدالله الفيصل:

يا حبيبي ذكريات الأمس تهفو
أبداً أصحو عليهن وأغفو
كلما ودعت طيفاً لاح طيف
أترى قلبك بعد الهجر يصفو[27]

ثالثاً: البنية:

إن التغير الذي طرأ على المحتوى والشكل في القصيدة السعودية الجديدة كان لابد من أن يصيب أيضاً بنية القصيدة، كالصورة والرمز والقصة الشعرية ووحدة القصيدة وسواها، وكان التطور الذي طرأ على بنية القصيدة أكبر وأهم من ذلك. وسأتوقف هنا عند الصورة الشعرية،

والمجازات والرموز، والقصة الشعرية باعتبار ذلك من أهم معطيات التجديد في الشعر السعودي.

1 - الصورة الشعرية:

بدأت الصورة تعرف تحولات غريبة اقتضتها الظروف الجديدة وحب التغيير واللحاق بالعصر، إضافة إلى ظروف ثقافية قدمتها تجربة الشعراء الشباب الذين رعتهم بعض النوادي الأدبية المنتشرة في أنحاء المملكة، وبدأت هذه الصورة تميل إلى التجديد النسبي ثم اندفعت تجتاز الحدود وتتخطى العقبات التي كانت قد حددت لها من قبل في المدرسة الإحيائية، ومن الشعراء الذين اهتموا بالصورة الشعرية الشاعر منصور الحازمي، والشاعر سعد الحميدين الذي يهيم في مناخات سريالية خالصة، وبخاصة في ديوانه (رسوم على الحائط)، ثم إننا نصل إلى الصورة السريالية ذاتها في ديوان (الإبحار في ليل الشجن) للشاعر محمد الفهد العيسى، ومن ذلك قصيدته (ضباب) ذات الرؤى الكابوسية التي يقول فيها:

أكل الضباب قلوع سفينتي

ما بين أذرع أخطبوط

فوق مائدة اليباب

وتحطم المجداف بين يدي

على صخور من نسيج الليل

في درب السراب(28)

فقد صار الضباب وحشاً يقتات على قلوع سفينة الشاعر، وأصبح لليباب مائدة، وللسراب دروب، ولليل نسيج، وهذه صور لم تكن مألوفة

من قبل في الشعر السعودي، والشاعر غازي القصيبي صاحب الرمزية الشفافة والصور الجديدة والغزل الرقيق يقدم هو الآخر إلى قارئه صوراً متتالية متدفقة؛ إذ بدلاً من أن يرتحل الشاعر في المكان فإنه يرتحل في عين حبيبته، ويرى فيهما تاريخه الطويل وكأنهما مرآة تتجلى فيهما قصة حربه وانتصاره:

وبعينيك أرى قصة

حربي.. وانتصاري

وانهزام الغسق الأسود

في زحف النهار

وانعتاقي من دجى ضعفي

وأوهامي وعاري

بجبين لم يعد فيه

مكان للغبار

بعيون تتلقى الشمس

من غير ستار

وبعينيك أرى أن

حياتي بانتظاري

زورقاً ينهل من عينيك

أضواء المنار(29)

ونجد إبراهيم بن دخيل الوزان يقدم لنا صوراً فيها المزيد من تناقل الأدوار حينما يجعل للوهم حياءً وللجهل نخوة، ولليل صهوة، فيقول من قصيدة بعنوان (حلف الطبول) في ديوانه (وأنكِ أصل الجهات: ص 112).

أما يستحي الوهم في غربة العمر أن

يحتسي نخوة الجهل كأساً وقد ران في أصغريه

كثيب الغبار

وعقم الهرم

ومن بعدُ في نشوةٍ قتلتْ

كل طبع نظيفٍ

يناولها صهوة الليل والمجد والغاسقين

3 - المجازات والرموز:

اتسعت دائرة المجاز في الشعر السعودي المعاصر باتساع فضاء الصورة، وأبعادها وعمقها، وبخاصة أن زمناً طويلاً مضى على بعض شعراء التجديد في المملكة من أمثال الزمخشري، وحسن عبدالله القرشي الذي يعد من أكبر شعراء السعودية تجديداً، ثم تلاه على طريق التجديد شعراء من أمثال منصور الحازمي وغازي القصيبي وسعد الحميدين، وسواهم. وتنوع الرمز في شعر هذه المجموعة بين رمز ذاتي ورمز أسطوري، وسوى ذلك. وقد قسم أحد الدارسين الرمز في الأدب السعودي إلى ثلاث مراحل تناول في المرحلة الأولى عدداً من الشعراء، من بينهم عبدالوهاب آشي، ومحمد سعيد العامودي، ومحمد جدع، وطاهر الزمخشري، والأمير عبدالله الفيصل، وتناول في المرحلة الثانية التي هي تطور عن المرحلة الأولى عدداً من الشعراء منهم محمد الفهد العيسى، وحسن عبدالله القرشي، وعبدالرحمن المنصور، وغازي القصيبي، وتناول في المرحلة الأخيرة شاعراً واحداً هو عبدالله الخشرمي[30].

والحقيقة أن هذا الدارس أدخل كثيراً من الشعر غير الرمزي في

الرمزية مع أننا نعلم أن الشعر الرمزي إيحائي أولاً، وقد يعتمد على الرمز في الكلمات من خلال السياق أو على الرمز الأسطوري من خلال التعبير غير المباشر أو البديل الموضوعي، كاستخدام الأسطورة أو التراث الشعبي أو التراث الأدبي أو سوى ذلك؛ للتعبير عن تجربة معاصرة كما فعل حسن عبدالله القرشي في قصيدته (غادتي شهرزاد) إذ تقنع بقناع شهريار الذي أخذ يبحث عن شهرزاد رمز المرأة التي تشفي من العلل، وهي رمز من التراث الشعبي في (ألف ليلة وليلة) استخدمها الشاعر لتكون معادلاً موضوعياً للمرأة المعاصرة:

من رأى (شهرزاد)؟

في القطيف المحبر ترفل

في صرخة الطيب، **في خفقات الفؤاد**

كاشتعال مدى الفجر كالنغم البكر

كالحلم بعد السهاد

إيه يا (شهرزاد)

قدت كل قوافل عمر الهوى

في عصور المحبين

في دفقات الينابيع

نشوى من الزهو

مغمورة بالوداد(31)

وقد يكون الرمز كلمة واحدة، ولكن هذه الكلمة تخرج من مدلولها السابق المعجمي إلى مدلول عامٍ شمولي مثل كلمة (نخلة) التي تعني معجمياً الشجرة المورقة، ولكنها في السياق الشعري تتحول من هذا

المعنى القريب إلى معنى عام أبعد، كأن تعني الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وهي ترمز إلى ثراء تلك الديار وقوتها وعزتها في مثل قول غازي القصيبي:

تعالوا!! تعالوا؟

رجال العرب

هنا نخلة أثقلت بالرطب(32)

ويمزج الشاعر محمد الثبيتي الكثير من الحكايات الشعبية والتراث الأدبي في بعض قصائده، فلا يتوقف عند رمز واحد يستنطقه، وإنما يمر على ذكر كثير من رموز التراث الشعبي التي لا تبقى طويلاً في ذاكرة القارئ، كما فعل في إحدى قصائده؛ إذ جمع بين ملاعب قيس وليلى، وذكريات سقط اللوى عند امرئ القيس وحكاية كليب وجليلة، ثم توقف في النهاية عند التراث الشعبي وعند الرواية الشهيرة شهرزاد:

تحدثت عنك ملاعب قيس

وليلى

وكل التخوم التي عشقتها الغيوم

ويعشقك النخيل

والذكريات بسقط اللوى

والكثيب الذي وسدته المنايا

(كليبا)

وخطت عليه القوافي

(جليلة)

وفوق الرمال

تموج ضفائرك الساحلية

مجدولة

بالعواصف والريح

منسوغة من دم النبع

من وجع الدمع

من رحلة الاشتياق

الطويلة

وتلك عيون المساء

الغريقة بين الأساطير والحلم

جاءت مكللة بالحكايا

وخوف الصبايا

فماذا ستحكي لنا شهرزاد؟(33)

3 - القصة الشعرية:

بدأت القصة الشعرية تأخذ طريقها إلى الشعر السعودي الحديث عن طريق الشعر الموضوعي حيناً من خلال الرموز التي تتناوب في القصيدة الوجدانية كما رأينا في فقرة المجازات والرموز، وتشمل حيناً القصة الشعرية القصيدة كاملة. وهذا ما نجده في قصيدة (الشاطئ الحزين) للشاعر محمد الفهد العيسى، وبطل قصته هذه صياد في الستين من عمره يذهب كل يوم إلى الصيد ولكنه يعود كما ذهب إلى أن تمزقت شباكه، ونفذ صبره، ولكنه لم يعرف اليأس ولم يفر من المعركة بل ظل يردد مواله الذي كان أبوه فيما مضى يردده:

الليلة العشرون لم يعد يصيد

شباكه تمزقت..

البحر لم يعد له رفيق

وغاب يعبر التاريخ للوراء

على مواله الذي رواه عن أبيه

يناجي البحر والأسماك والنجوم

ويمسح السماء في عينيه بالرجاء

بالصبر والأمل

نجمتان تهمسان

ترددان الرجع للموال في صمت حزين

يداه ترجفان

مجدافه يردد الموال في أنين

مناهل الصبر انتهت

البحر جف فيه الصيد

لم تعد به حياة[34]

وعلى الرغم من التشابه الذي يمكن أن يتوقف عنده الدارس بين هذه القصة الشعرية وبين رواية (العجوز والبحر) للكاتب الأمريكي (همنغواي) أو بينها وبين رواية (موبي ديك) للكاتب الأمريكي (هرمان ميلفيل) فإن القصة الشعرية تشد القارئ، وتشوقه، وتجعل آخر القصيدة متصلاً بأولها، وتمنحها الوحدة العضوية التي يبحث عنها النقد الحديث.

وإذا كان بطل قصيدة (الشاطئ الحزين) للعيسى منفصلاً عن

الراوية الشاعر فإن القصة الشعرية أخذت تغزو أخيراً الشعر الغنائي بتقنيات معاصرة في الصورة والقناع، فامتزج البطل والراوي امتزاجاً عضوياً، وغدت القصة الشعرية أكثر تماسكاً، ونضرب على ذلك مثلاً من قصيدة (تأبين أحلام بنفسجية) للشاعرة بديعة داود كشغري، فهي تحكي فيها قصة امرأة جاءت تتفحصها لتكون عروساً لابنها، وتتداخل فيها إحساسات هذه العروس في أثناء تقديم صينية الشاي، فتتزين العروس وترتدي أحسن ما عندها لتدخل الامتحان الصعب، ولكن إحساساتها المتصارعة تخذلها في نهاية الأمر، فتكون النتيجة:

تخبو أفراح الأغصان الأولى

وهذا الغزو الهمجي يحاصرني

أدخل رأسي في فرن ثلجي

تختنق طفولة قلبي

تلفظني أنفاس صباي

(والمجلس كله تفوح منه رائحة التأبين)

تأبين أحلامي البنفسجية

وأحلام ابنها المنتظر على هاوية القرار(35)

ويلاحظ على القصيدة الجديدة أنها أكثر تماسكاً من القصيدة الإحيائية التي تقوم على تعدد الموضوعات، ولكنها أقل طولاً لأن موضوعها واحد، وكثير من هذا الشعر لا يتجاوز الصفحة الواحدة ولكنها تتسم بوحدة عضوية صافية، ثم إن الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية بدأ يتجه مع شعر الشباب من الشعر الشفوي إلى الشعر الكتابي، وبدأ القارئ ينظر إلى السواد والبياض في كثير من الصفحات التي هي أشبه باللوحات، ولكن التجربة عند بعضهم مازالت في مراحلها

الأولى، ولهذا أشرنا إليها في هذا البحث إشارات موجزة دون أن نخوض في هذا الباب النقدي العريض.



الهوامش

1) أخبار أبي تمام للصولي، ت ح خليل محمود عساكر وزميليه، المكتب التجاري، بيروت، (د.ت)، ص (244).

2) المحاضرات المجلد السادس، مطبوعات نادي جدة الأدبي، 1409هـ، نقلاً عن الدكتور عمر الطيب الساسي، ص (15).

3) في الأفق الملتهب لمحمد حسن عواد، طبعة دار سعد بالقاهرة، ص (10).

4) يوان آماس وأطلاس لمحمد حسن عواد، طبعة 1372هـ، ص (927).

5) دراسات في الأدب العربي على مر العصور مع بحث خاص في الأدب السعودي د. عمر الطيب الساسي، دار الشروق، ك (12)، 1993م، ص (124-125).

6) نحو كيان جديد، محمد حسن عواد، دار المعارف بمصر، 1955م، ص (56).

7) المحاضرات، المجلد السادس، ص (516).

8) رباعيات، محمد حسن فقي، طبعة دار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1980م، ص (116).

9) مجموعة الخضراء، طاهر زمخشري، مطبوعات تهامة، 1982م، ص (446).

10) شعراء من الجزيرة العربية، عبدالله سالم الحميد، طبعة طويق للخدمات الإعلانية والنشر، ط (1)، ج (1) ص (132-133).

11) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، مطبوعات تهامة، ط (1)، 1980م، ص (251-252).

12) أماس وأطلاس ص (37).

13) وحي الحرمان ص (33).

14) المصدر السابق ص (33).

15) حديث قلب، شعر عبدالله الفيصل، دار الأصفهاني بجدة، 1393هـ، ص (46).

16) انظر القصيدة في ديوانه: أجنحة بلا ريش، ص (20-24).

17) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني، طبعة دار العودة، 1983م، ص (358-359).

18) الإبحار في ليل الشجن ص (45-46).

19) مجلة الآداب (بيروت) سنة 43، عدد (12) كانون الأول سنة ١٩٩٥م، ص (47).

20) سعد الحميدين، أيورق الندم، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، 1415هـ، ص (77).

21) جاسم محمد الصحيح، ظلي خليفتي عليكم، الأحساء، ط (1)، ١٤١٧هـ، ص (154).

22) مجلة الآداب ص (8).

23) مجموعة الخضراء ص (720).

24) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني ص (243).

25) المجموعة الشعرية الكاملة، محمد عبد القادر فقيه ص (382).

26) قطرات من بحيرة العشق، يوسف أبو سعد ص (37).

27) وحي الحرمان ص (61).

28) الإبحار في ليل الشجن ص (130).

29) المجموعة الكاملة، غازي القصيبي، طبعة تهامة، الطبعة الثانية، ص (172-173).

30) انظر: الرمز في الشعر السعودي، د. سعد بن عبد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، طبعة أولى، ١٩٩٣م.

31) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني، ص (330-331).

32) العودة إلى الأماكن القديمة، غازي القصيبي، دار الصقر، البحرين، طبعة أولى، ١٩٨٥م، ص (84).

33) تهجيت حلماً تهجيت شعراً، محمد الثبيتي ، الطبعة الأولى، 1404هـ، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ص (21، 22، 23).

34) الإبحار في ليل الشجن ص (102، 103، 104).

35) الرمل إذا أزهر، بديعة داود كشغري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، ١٩٩٥م، ص (51).

* * *



- 1 -

من يقرأ أدب العواد، شعره ونثره، ودواوينه وكتبه، يجد نمطاً مهيمناً من الوعي الحاد الذي يتسلط على كتابة العواد ويتخللها، وغالباً ما يحيلها إلى مرافعة لدعواه واحتجاج لقضيته بما تستبطنه المرافعة والحجاج، عادةً، من طابع إعلاني ودعائي يستبدل التصريح بالتلميح، والمباشر بالموحي، والنثر بالشعر، والموقف بالرؤيا... لكن موقف العواد، رغم ذلك، ينزع في عمقه إلى المضادة للقولبة والانغلاق والتاريخية التي يرهن الموقف، باتصافه بها، الرؤية الإنسانية إلى الجمود والمحدودية المكانية والزمانية.

لقد ظل العواد، منذ ديوانه الأول «أماس وأطلاس» (1372هـ/1952م) - يصنف نفسه وأدبه في خانة (التجديد)[1]، وهو موقع يدفع، من حيث هو زاوية للرؤية، إلى المغامرة والتمرد والتأسيس وليس المتابعة والإذعان والتقليد، ملثما يفرض، من حيث هو موقع تغير واختلاف، المواجهة والخصومة والصدام. والنتيجة هي توليد مستمر لآخر ثقافي وأدبي بقدر ما هي توليد لوعي حاد بالذات يرفعها إلى مستوى الفعل لا الانفعال، والمبادرة لا الانتظار، وممارسة الحرية لا الاستسلام، والنقد والمراجعة لا الموافقة والمسايرة.

وهنا يستحيل موقف العواد من مجرد رأي إلى حس متأصل بالزعامة الأدبية والشعرية وقيادة الذوق وتوجيه الوعي، ولهذا يسجل، في مقدمة الديوان الأول وليس الأخير، أو حتى الثاني أو الثالث، ما يصف موقفه الشعري عبر ذلك الحس، قائلاً:

«جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه لهذا (الجيل الجديد) واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة، فانتقل الذوق الشعري بل الذوق الأدبي كله من دائرة اللفظ المرصوف، الموشى بأنواع البديع، والمعنى التافه أو العادي الذي ليس وراءه حياة فكرية أو شعورية، فأصبح الآن ينحو إلى المقاصد المحترمة التي تطلب من وراء الألفاظ، وأصبح الشعر الموهوب بفضل هذا التجديد فكرة وشعوراً وحياة نابعة تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود»[2].

ويقول في قصيدة نظمها - على حد مقدمته لها - أثناء تقديم الديوان إلى المطبعة لتكون «كتعريف له وتفسير لاسمه».

إنها آماس مبتدر في حياة الشعر، منفرد
عاشها طفلاً على أمل مبهم، في الطفل، منعقد

إلى أن يقول في خاتمتها:

فهي ذي آماسِ مبتدر نافست أيام متئد
وهي ذي أطلاس مبتده أخملت آثار محتشد
لست أهديها إلى أحد فهي نجوى ذلك الأحد[3]

إن في وصف العواد لدوره الشعري بقوله «جاهدنا» دلالةً على عنف المجابهة وصفة التعارك والمواجهة، وهذه الدلالة هي ما ينخرط بالعواد في سياق موقف له رؤيته التي تلخصها عبارته الأخيرة في وصفه لمتعاطي حساسية الشعر الجديد بأنها «تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود» ومن ثم يأتي الانفراد، والابتدار، وأمل الطفل المبهم، والمنافسة، والمبادهة... وهي الصفات التي حملتها الأبيات أعلاه بما يحيل تلك

الأبيات وشعر العواد إجمالاً إلى فضاء لاصطراع إيجابيتها مع مقابلها المذكور أو المقدر من مثل: الاتئاد، والاحتشاد، والانكفاء على الماضي، والسائد النمطي في رؤية الجماعة... وما إلى ذلك مما هي نقائض لما يسعى إليه العواد وما ينفتح عليه، مثلما هي عوائق يصطدم بها ويتعارك معها ويصارع في سبيل تخطيها.

* * *

ويتصل موقف العواد الاجتماعي والفكري والحياتي إجمالاً بموقفه الشعري والأدبي اتصالاً يؤلف الجانبين في وحدة ويعقد بينهما من أسباب التشابه ما يرينا أحدهما في الآخر، فهو يجاهد اجتماعياً مثلما يجاهد أدبياً وجهاده هنا وهناك معلول لعلة التقابل التي أفرزتها مفردة التجديد في دواوينه وفي كتبه، فألزمته بالمواجهة وحتمت عليه الكلام الذي أصبح كوناً يعيش فيه السمو والبناء والحرية والعمل والجدة والأخلاق ناقضاً به الواقع التجريبي والأدبي وناقداً لتقاليده البالية وقيوده الثقيلة وحياته الخاملة.

إن موقف العواد الشعري الذي أفرز آخر ثقافياً وأدبياً وحساً حاداً بالذات تولدت منه رؤيته للزعامة وحرصه عليها مثلما نتج عنه فعل شعري ونثري مباشر قوامه المواجهة والمساجلة والنقد - قد اتسع برؤية العواد للحياة والمجتمع أو قل اتسعت رؤيته للحياة والمجتمع بموقفه الشعري ذاك نحو تلك المعاني والمقاصد التي يتجاوب بعدها النقدي الاجتماعي وآماله ومخاوفه مع شعره تجاوباً يؤسس للجانبين: الشعري والاجتماعي - المشروعية بالتضافر مع الموقف التجديدي في شموله وعمومه.

ولهذا يقول العواد في مقدمة ديوانه الرابع «في الأفق الملتهب» (1378هـ/1958م): «فالشعر العصري الحديث المعبر عن هذه الآفاق

المتسعة هو الشعر المفضل، وهو الشعر الحي؛ لأنه يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه، ويحمل أقدس رسالاته، وهي الحرية الفردية، واشتراك أفراد الإنسان في الحقوق والواجبات الجماعية، والسيادة على المرجعية، والاعتزاز الفردي بمواهب الفرد، وإخضاع هذه المواهب لخدمة الشعب، وتفتيح وعيه، وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير حياته ومصائره هذه المثل التي ينادي بها القلم الحر، والفكر الحر، والقلب الحر، وحاجة الإنسان الحديث - فرداً وجماعة - ومطالب الحياة الكريمة التي توحي بالارتقاء»[4].

هكذا يغدو موقف العواد الشعري الوجه الآخر لموقفه الاجتماعي والوطني والإنساني، ويغدو التجاوب بينهما دالاً من دوال بنية أعمق في فكر العواد هي بنية الجديد والحي التي تخلق علاقاتها معاني فكرية العواد وشعريته ذات المرونة الحدية أو الحدية المرنة بعنفها ومباشرتها وترسانة مفرداتها التي تتكرر وتتناثر في طول شعره ونثره وفي عرضهما.

- 2 -

يتحرك شعر العواد في فضاء من التقابل بين ملتين تنتمي أولاهما إلى الشاعر نفسه الذي يحتل موقع الفاعلية، لينهض بفعل هو الجديد لمفعول هو القديم والبالي، وذلك في مقابل جملة أخرى فاعلها «هم» أو شعراء التقليد والعبودية للقديم الذين ينهضون بفعل التقليد العقيم بقيوده المكبلة للإنسان وفقره الفكري والعملي، لمفعول هو الواقع الجديد وما يرتبط به من تولد للمعاني الحية والدافقة بالعصر.

وبقدر ما تصبح الجملة الثانية جملة معطاة أو بمعنى أدق واقعاً معاشاً، فإن الجملة الأولى تشكل جملة البناء، والتركيب التي تنازع الأولى المشروعية وتسعى إلى إبدالها بما يغيِّر عناصرها تغييراً لا يولد شعراً

وفكراً جديدين فقط، وإنما يولد واقعاً تجريبياً جديداً. بحيث يغدو التوتر الذي ينتج عن التقابل والمواجهة سياقاً لاستقطاب التصورات والانفعالات بين قطبي الجملتين، وبالتالي لاستقطاب المفردات اللغوية في قسمة ثنائية نسبياً عليهما.

هذا التقابل هو، ببساطة، التقابل بين صفتي: الإيجاب والسلب، والبناء والهدم، والنهوض والقعود، والنور والظلام، والحرية والعبودية، والتجديد والتقليد، والحياة والموت، والشباب والشيخوخة، والخصوبة والعقم، والهدى والضلال، والعمل والعطالة، والعبقرية والبلادة، والشجاعة والجبن، والكلام والصمت، والقوة والضعف، والجمال والقبح، والتفرد والتشابه.

ومن هنا نجد أن الكلمات المفاتيح Key-words والكلمات الثيمات Thematic words التي تتكرر في شعر العواد بدلالة خاصة أو بكثرة[5] ما يدلنا على ذلك التقابل وما يبنى منها في ضوئه الجملتين بإبدالاتهما التي يغدو تغير العناصر مضاعفة لدلالتهما ومزيداً من تأكيد رسوخهما وهيمنتهما على شعره.

ولا تختلف القصائد الذاتية، من هذه الزاوية، عن القصائد الاجتماعية والوطنية في شعر العواد، ولا قصائد المناسبات لديه عن غيرها، ففي مديحه ورثائه وهجائه كما في غزله وتأملاته ووصفه... روابط تشدها إلى الجملتين المتقابلتين وتنثر فيها الكلمات الدالة على أجزائهما مكررة تلك الكلمات وصيغها المختلفة دون فتور، ومتخذة من المقام الذي يخص كل قصيدة على حدة مقاماً لابتداع زاوية للرؤية إلى هم التجديد ودوال المقاومة لأضداده ونقائضه ومرادفاتها ومتعلقاتها العينية أو الذهنية.

وبقدر ما يتسع شعر العواد للأغراض والأشكال المختلفة، يتسع

مفهوم وصورة الفاعلية والفعل والمفعولية لديه اتساعاً يؤول بالجديد الشعري إلى الجديد الاجتماعي والواقعي، ويفتح معناهما على الإيجابية، والبناء، والنور، والحرية، والحياة، والشباب، والخصوبة، والهدى، والعمل، والعبقرية، والشجاعة، والصراحة، والقوة، والجمال، والتفرد... محيلاً ذاته إلى فاعل يتبادل موقعه مع غيره من الممدوحين أو الموصوفين في دلالة الفاعلية، وفق ذلك المقتضى البناء الذي يتضمن فاعلية مضادة ونقضية ونقدية ذات صفة هجائية واعتدادية قائدة في حين، أو صفة حزينة مهمومة وتوسلية في أحيان أخرى.

وسأتخذ من (مدار الفاعلية) بوصفه محوراً بنائياً في التصور الذي يفرضه شعر العواد على قارئه، مادة للقراءة والتأمل في هذه الورقة.

– 3 –

يبني العواد لذاته الشاعرة والمفكرة معنى القيادة والفاعلية سواء من خلال ما يغدق على ذاته وعلى شعره من صفات، أو ما يسلكه من أساليب الأمر والرجاء والتوجيه والاستفهام أو ما يباشره من نقد وما يترامى إليه من معان وما يشعر به من مكابدة ولوعة وعناء. والفاعلية، هنا، فضاء لتحقق الذات وتأكيد وجودها الذي يغدو مركزه نقطة الإشعاع بالفعل والمبادرة إليه والنهوض به، بحيث يتقدم الوعي أو الوجود الأولي للذات على وجود العالم الموضوعي ومن ثم يتقدم الشاعر على الشعر مثلما يتقدم على الواقع، في تأكيد للحضور الإنساني وفعله الخلاق، عبر فردية ذات حس بطولي وطموح إلى تحقيق الوجود والحرية.

وفاعلية العواد، على هذا النحو، تحيلنا إلى المقومات الفكرية والجمالية في نظرية التعبير، حيث «الفن من زاوية الفنان»[6] والتأسيس الأنطولوجي والمعرفي في النسق المثالي الذي كان سنداً نظرياً وفكراً فنياً

للرومانسية بما أنتج الفردية الوجدانية بثوريتها ضد الجمود، وإلحاحها على إبراز كيان المجتمع، والدعوة إلى وحدته وفق مفاهيم غامضة وتصورات وهمية، والمناداة بمبادئ العدل والإخاء والحرية والمساواة، ودورها في تحرير (الفرد) والتنويه بفعله الخلاق وإعلاء مواهبه وتلقائيته على القواعد والقوانين(7).

وهنا تستحيل فردية الشاعر إلى فردية فاعلة على المستوى الفني وعلى المستوى الاجتماعي، لأنه - بحسب شللي (Percy Bysshe Shelley) - «ينظر وراءه وأمامه ثم يتحسر على ما لم يكن»(8). فهو قائد اجتماعي أي أنه يوجه ويعلم ويفتح نافذة النور، ولذلك يقول وردزورث (William Wordsworth): «كل شاعر عظيم فهو معلم، وأحب أن يعتبرني الناس معلماً أو لا شيء»(9). وقيادته تلك مبنية على شكل من أشكال العلم وشكل من أشكال الإرادة، حيث إنه - كما يضيف وردزورث - «يفوق الناس علماً بطبيعة الإنسان ويدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره، إنه انسان فرح بما عنده من إرادة، طرب لما له من عواطف، مغتبط بما يحس من روح الحياة»(10) وهو - عند العقاد - «بجبلته أوسع من سائر عامة الناس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس.. فلا جرم أن كان الشاعر أفطن الناس إلى النقص، وأكثرهم سخطاً عليه»(11).

هذه الفاعلية هي ما تجسد في شعر العواد ثوريته التي تتخطى برؤيته جدران الثابت إلى فضاء المتغيِّر، محققة - نسبياً - لذاته فردية مستقلة، ولفرديته حرية حركة خارج مدار الانفعال للجماعة والاستسلام لشموليتها ومطلقها شعرياً واجتماعياً. إنه «الساحر العظيم» ويد فنه «تحطم أصنام الأتباع» على نحو ما يعنون مطولته التي أَلّفَتْ ديواناً مستقلاً(12)، وهو يستهلها بأوصاف ذلك «الساحر» الذي يستبدل به في

مقام الفاعلية لتلك الصفات لفظ «شاعر» بالتنكير لتغدو فاعليته لها وإحالته عليها تعريفه الذي بها، دون غيرها، يتعين.

عشق الخلد طامحاً نزّاعاً فامتطى فنه إليه طماعا
شاعر فنه يحلّق بالفكـ ـر إلى عالم أشد ارتفاعا
وله الفن قائم في أصول قد تبث الهدى وترمي الشعاعا
الجمال المثير والقوة العلـ ـيا وصدق الحقيقة اللماعا
«فالجمال» السري يستنهض الرو ح ويستل مسكها الضراعا
ويريها في عالم الفكر طيا فاً ويعلي لها المكان المشاعا
ويزيد الشعور بالعالم المشـ ـهود في رحابه واتساعا
فهو يولي الحياة أضعاف ما فيـ ـها من السحر مبدعاً إبداعا
ثم في «القوة» المكينة يلقى مظهر النفس كاللهيب اندلاعا
فإذا ما تصور الخطة المثـ ـلى ونادى بها يريد الأماما
راح مستوحياً من الحسن والقو ة أمثولة تعج ضراما
يتمشى بها الخيال سماويـ ـاً على الأرض ينقل الأقداما
سارياً في النفوس يبعث الآ مال فيها ويبذر الأحلاما
فإذا بالقلوب تسمع للمجـ ـهول من خلف ستره أنغاما
وإذا موضع الفضيلة منها عامة يستمده إلهاما
فهي تشتط في المسير وما تز داد إلا شجاعة وانسجاما[13]

إن الشاعر يستحيل، في الأبيات، إلى مركز لفاعلية معان ذات خصوص يلتقي فيها السماوي والأرضي والروحي والمادي والمطلق

والنسبي، لأنه مصدر للبقاء والطموح والتحليق والارتفاع والهدى والإشعاع والجمال والقوة والصدق والاستنهاض والاستبصار وإعلاء المكانة وإغناء الشعور بالحياة والواقع... يدفع إلى الحماسة والتعاطف، ويذكي حس المستقبل، ويحفز إليه باذراً الأحلام، وباعثاً للآمال، واعداً بلذة التخطي إلى المجهول، وعامراً للأخلاق، ومشجعاً المسير في دروب البناء الإنساني.

وبقدر ما تغلب الصفة الروحية والشعورية على معاني هذه الفاعلية وبقدر ما تتخذ وجهتي: الـ «أمام» والـ «فوق» - فإنها تنبني على وعي المغالبة والنزاع المضمر تجاه مقابلها الذي تغدو زيادة التأكيد في حضورها، والإمعان في نشر دلالتها، علامة على وطأة الحس به واستشعار ضديته، سواء باتجاهه إلى الخلف مقابل اتجاهها إلى الأمام واتجاهه إلى النزول في مقابل اتجاهها إلى الصعود، أو تبلوره في معان ذات صفة هدمية وقصور في الرؤية والمعرفة والإحساس والأخلاق.

هذه الصيغة في باطنيتها النقضية هي التي شكلت بناء جملة العواد الشعرية، من حيث خصائص فعليتها التي تدرجه في مقام الفاعل المباشر - كما رأينا في الأبيات - أو غير المباشر بالحلول في فاعلين هم بمثابة قناع لمعنى الفاعلية فيه، كما سنرى، ومن حيث تحول معاني هذه الفاعلية إلى توجيه ونقد وتعليم... تقاسمته مع دواوينه كتبه ومقالاته. إنها هي التي صنعت، إجمالاً، معنى المواجهة التي حملها أدبه.

وإذا كان العواد، في هذا المعنى يتداخل مع قصائد الشعراء «الوجدانيين» أو «الرومانسيين» من مثل قصيدة «ميلاد شاعر» الشهيرة لعلي محمود طه، وقصائد أخرى لإيليا أبي ماضي، وأبي القاسم الشابي، وفوزي معلوف...[14]. التي تبدي فاعلية الشاعر في مستوى من الإشعاع والإلهام والتشبث بالمثل العليا والتصادم مع المجتمع - فإن صفة

«المذهب/ الاتجاه/ الجماعة/ المدرسة الأدبية» أو «القالب المصنف» أو «عوامل اللحظة التاريخية للمجتمع»[15] لا تقوى على تفسير هذا المعنى من حيث هو موقف ثقافي إنساني تغدو شواهده في القديم والحديث دليلاً على الفعل الإنساني في مبادرته الخلاقة وفي فرديته الرائدة التي تقود وتغير وتخلف وتستشرف وتسبق التاريخ.

فالشاعر الذي كان إلى جانب الكاهن والساحر وشيخ القبيلة في المجتمع العربي القديم، والذي كان إلى جانب السلطان والقائد في الحكومة الإسلامية، حيث موقع الرؤية والاستشراف وموقف الإسهام في الصناعة لتاريخ المجتمع وعلاقاته ولرؤياه الثقافية - هو ذلك الشاعر الذي اضطلع بفاعلية الإبداع للمعنى، ناقماً وطموحاً عند المتنبي، ومتشككاً حائراً عند المعري، ومجادلاً ومرافعاً عند غيرهم... إنه من يعي - ويعي الموظفون له - قدرته على الرؤية ومهارته في صياغة المعرفة الكونية والتغيير وشحذ عزيمته والدلالة عليه، بالرغم مما هيمن عليه من الوقائع والأنساق التي آلت به أحياناً كثيرة إلى تدجين واستئناس أحاله من الفاعلية إلى المفعولية بأكثر من معنى.

علينا - إذاً - أن نقرر، في أقل الأحوال، أن العواد لم يتجرع كأس الرومانسية حتى آخره بما فيه من بأس وعزلة وتمجيد لعذاب الذات، فقد ظل طموحاً عنيداً مكابراً جباراً وفاعلاً ومشتهياً للحياة، وظلت القيمة الشعرية لديه ماثلة - بحسب قوله - «في الشعر الواقعي الذي يتفاعل مع الجو الذي يوجد فيه»[16] ويستجيب لتقدم الوعي والشعور ولحرية الفكر التي تحطم جمود الأغراض والأشكال[17].

ولقد غدت كلية الجماعة المصمتة عقبة في سبيل ما يتجاوب مع حس فاعليته تلك. وهنا نجد في شعر العواد نقمة على الجماعة، عبر إلحاح في البحث في شرعية الفرد في إطار الجماعة، تلك الشرعية التي تنبني عليها الحرية، ومن ثم العبقرية والإبداع والتنوع والاختلاف. ومن ذلك

قوله - متحسراً:

يا بلادي ألم يحن بعد للأحـ ـرار فيك انتباذ حب الكراسي
ومتى تقلعين عن نظرة الجمـ ـع إلى الفرد نظرة الاحتراس[18]

وقوله:

يولد الطفل فيهمو ذا ذكاء وافر، يطلب العلا نزاعا
فيشيدون حوله سور جهـ ـل وغباء... لشد ما يتداعى!![19]

وقوله عن الجامعات:

تراها في حقيقتها
مصانع غير ناجحة تقدم من صناعتها
نماذج جد مشتبهة
نماذج طابع التكرار والتقليد يقسدها
ويقعدها
نماذج كزة شلاء متحدة
كما تعطي القوالب دون قصد من إرادتها
فهي مخازن كبرى
وأغلال تؤود العقل
تأسره،
تكبله،
فما هي ثرة الإنتاج

وما هي حرة الرؤيا

ولا هي تفقه الإبداع والإيحاء في الدنيا

وليس لها اقتدار الفرد، خلاقاً ومبتكراً[20]

هكذا ينتقل العواد من موهبة الشاعر وقياديته إلى حفز الفرد على الوجود والنقمة على الجماعة التي تفسد ديناميته الخلاقة بإشاعة روح حذرة ومحترسة تجاهه، وطمس العبقرية والطموح بأسوار عادتها ومألوف رؤيتها، بحيث يؤول المجتمع إلى نماذج متشابهة فاقدة للإرادة ومأسورة العقل وفقيرة الوجود.

- 4 -

وبقدر ما تبدو فاعلية العواد منحازة للفردية ومحيلة الأنا إلى محور أساس في شعره، فإنها لا تستسلم للأنانية البغيضة وحدودها الضيقة وخواطرها وأحلامها وعذاباتها المسكونة بالمرض الرومانسي. ومدائحه، التي تدلنا على حضوره الاجتماعي والإنساني، معرض آخر تستحيل فيه الفاعلية إلى نقطة للتقاطع مع ممدوحيه، يلبسهم دلالتها، ويحل فيهم ليرينا الفاعلية فيهم التي تغدو فاعليته هو، أي فاعلية الأنا الشعرية لديه، بنفس القدر - تقريباً - الذي يجعلنا فاعليتهم. وسنقف في بعض مدائحه على ما يرينا أن يوجه ممدوحيه أو يلتقط من صفاتهم ما يريده بوصفه فاعلاً.

يقول في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم:

دافق النور، رحمة، وسلاماً ومنميه عزة ووئاما

فاعتنقناه، يقظة، وسموا وعقلناه، حكمة ونظاما

ومشى تابعوه، في الناس، حتى جعلوا منه كل فرد هماما

أي عقل رآك في الأرض إصلا حاً، فلم ينطلق إليك هياما ؟
مؤمنوهم، وكافروهم سواء فيك كانوا تأثراً، واهتماما

ويقول:

هل ترى اليوم يا ابن آمنة الشّمـ ماء، ذاك الهلام كيف اشرأبا ؟
أنت ألغيت كل رب سوى اللـ ـه، وأضرمتها على الشرك حربا
أنت حطمت كل رب على الأر ض، دعيٍّ، مشى إلى الطغو دربا
أنت أبعدت كل من ألـهوه إن يكن يأب، أو يكن ليس يأبى
فنشرت التوحد في الناس يمشي ثورة في النهى، وعدلاً، وحبا
وسلاماً ورحمة ومساوا ةً، وعطفاً على الضعاف، وقربى
إنما أنت خير روح من اللـ ـه تجلى على الخليقة حبا
واصطفاك الإله تعطي عباد اللـ ـه من ربهم – تبارك – قربا
فبعثت الإنسان – يا خير إنسا ن – جديداً، مبكرماً مشرئبا

إلى أن يقول:

لست أدري أيستفيق «حيارى» اليوم
مثل استفاقة الأجداد ؟
فيقيمونه كياناً جديداً.
يتمادى؟
ويورك المتمادي!
عربياً يقود كل كيان
للهدى – رغم هذه الأبعاد [21].

إننا، هنا، أمام فاعلية تَدَفُّق النور والرحمة والسلام، وتُنمي الوئام والعزة، وتنشئ اليقظة والسمو والنظام والحكمة، مطلقة الفرد والجماعة إلى فضاء للفعل ينفعل به العقل كما تنفعل به الوقائع والأخلاق التي تتحرر بها الإنسانية من طغيانها وغرائزها الوحشية. وهي فاعلية ذات مدى مطلق في الإنسانية يلتقي في الانصياع لها والإعجاب بها المؤمنون برسالة النبي والكافرون بها، الأمر الذي يرفعها من مستوى الفكرة السياسية والاجتماعية «الإيديولوجيا» إلى مستوى القيمة الإنسانية المطلقة، وهذا التطابق مع الفاعلية الشعرية والأدبية من حيث الاتجاه إلى قيمة التحرير التي يبصر الإنسان بها إنسانيته، وينطلق خارج مدى غرائزه وخارج قيود فكره وأعراف عادته التي هي الوجه الآخر «للاعتقاد في العظام» والعبودية للبشر.

ولا ينسى العواد أنه محكوم بقيد «المواجهة» التي تتجه بهذا المعنى إلى مباشرة الواقع النائم والحائر والبالي، متسائلة عن إمكانية إفاقته وتجديده «مثل استفاقة الأجداد». أي أننا أمام حلم يفعل يفتقد إلى فاعل، بحيث تغدو صورة الفاعلية في الأجداد مداراً للتوتر مع الحاضر في ضديته توتراً يصنع من التقابل مولداً للطموح وشاحذاً الفاعلين إلى فعله.

ومديح العواد للرسول صلى الله عليه وسلم، إذ يدخل إلى تراث متضخم من الشعر القائم - إجمالاً - على التكرار، فإن بصره - خاصة - بقيمة الحرية واستثمارها من حيث هي حاجة إنسانية وجوع إبداعي وأدبي، بحيث تغدو أساساً للأحلام الإنسانية والاجتماعية الأخرى، إضافة إلي تأكيد دور العقل، هو ما يفتح نافذة المدائح النبوية على إسهام العواد في جدل المعنى وتحريك ساكنه، فضلاً عن أن العواد لا يخرج عن موقفه ليمدح، بل يدخل بمديحه هذا إلى دائرته الموقفية التي تحكم أدبه وتتصدر عطاءه.

ولا ينفصل عن هذا من مجّده العواد أو تحدث عنه أو إليه، فهم مشتركون في فاعلية يضطلع بها العواد، لينيبهم عنه، أو ليحلهم في محله. وهم كثر يمتدون من ساحة الشعر والفكر والأدب، ومن ساحة السياسة والإدارة، ومن ساحة المصلحين والعاملين اجتماعياً، ومن القديم والحديث، ومن العرب ومن غيرهم، ومن الأفراد والجماعات في تعينهم الشخصي وفي مهنيتهم وحرفهم، ومن البلدان أو الأحداث. إنه مدى شاسع يجتمع فيه خالد بن الوليد، والمعري، وشوقي، والزهاوي، والعقاد، وطه حسين، والملوك عبدالعزيز وسعود وفيصل، ومؤسس مدرسة الفلاح، والحاج عبدالله علي رضا، ولبنان، وسوريا، والجزائر، والشرطي، والكشافة، ومدرسة الفلاح.. إلخ.

يقول - مثلاً - في رثاء شوقي:

على الشاعر المصري في عقر رمسه سلام فتى أعطى الشعور **الأغانيا**
سلام فتى جارى حجاه بيانه　　وعاش صريحاً، زاكناً، لامرائيا
وما الشعر إلا النفس وقت اكتمالها　　تزج المعاني منطقاً متسامياً
وما الشعر إلا قوة مستفيضة　　تهيمن فوق النفس تبدي الخوافيا
يلوذ بأكناف الصراحة معلياً　　مناراً قوياً للحقيقة سامياً
فيُشبِع أفكاراً، ويملأ أنفساً　　ويُحدِث تأثيراً، ويسمو معانياً
ويجري على مجرى الفذاذة للنهى　　ويُبْرِز ما لا يُبْرِز الناس راقياً
كذا كان «شيلي» سيداً لضميره　　وفكر «شكسبير» استضاء الدواجيا
و«جوته» و«ملتون» استقلا فأطربا　　و«هيجو» تسامى صادقاً ومناديا
وذهن «المعري» أو «أبي الطيب» انبرى　　يسابق تيار الخواطر ما ضيا
عفاء على الشعر المسف وشاعر　　يعيث بكنز النفس والفكر لاهيا[22]

ويقول محيياً العقاد:

يا إمام البناة للأدب الحي بمصر وشاعر الأجيال
أطربتنا على السماع لحون منك سامرتنا طوال الليالي
....
يا زعيم المجددين تدفق بحرام من سحره وحلال
قل فإن الحياة قد أطلقت منـ ـك شعوراً يزين كل مقال
جُل به صائلاً كما يرغب الفنـ ـن الجديد القديم كل مجال
وامض في كبرياء فنك ما لم يرفعوا مجده على الأجيال
واسر كالنجم مفرداً غير محتا ج إلى مؤنس وغير مبال[23]

كما يحيي طه حسين بقوله:

كاتب الشرق

حامل المشعل الوضاء للجيل

جاحظ الأجيال

حارس الفكر واليراع من الغفلة والمسخ والبلى والزوال

باعث العقل في افتقاد المعري

مبدع الفن بالأداء المثالي

ناشر العلم كالهواء وكالماء

فاعرفي يا بلادي للرجل الأمثل فضل النبوغ فضل النضال

إن العواد مأخوذ في مثل هذه الأمثلة بفاعلية هؤلاء الأدباء التي تلتقي على الصراحة والتفرد والإضاءة والاستقلال، وتضطلع بالزعامة

والقيادة للجديد، مؤكدة الصدق والحقيقة، ومعلية شأن العقل، ومشعة بالنضال في سبيل هذه المعاني. وإذا كان جماع هذه المعاني هو الاتجاه إلى الحرية، فإن العواد ينتقي ويركب فاعليتهم لها التي هي جزء من فاعليته، وهي من ثم تعود بتلك المعاني على موقفه، عاطفة المجموع على الفرد، والفرد على المجموع، رافدةً بذلك، مع غيرها، صفحات شعر العواد بمخزون ضخم من دوالها وصفاتها وشواهدها التي تغني فاعليته بما يطبِّع غرابة تلك الفاعلية ويستأنس النفوس إليها.

ولا يبدو العواد منفرداً وهو ينظم أمثال هذه القصائد، لأن لكل منها مناسبتها التي تستدعي منه ومن غيره من شعراء البلاد القول، خاصة مناسبة قدوم طه حسين إلى المملكة والاحتفال الرسمي والأهلي به، لكننا سنجد لدى العواد طابعاً اختلافياً في التعاطي مع المناسبة قياساً إلى قصائد غيره. فهناك - مثلاً - قصيدة في ذات الموقف الذي كُرِّم فيه طه حسين لطاهر زمخشري[25] وأخرى لحسين عرب[26] ضمهما ديواناهما، وتتداخلان مع معاني قصيدة العواد إلا في اتجاه العواد من بينهم إلى مخاطبة بلاده أن تعرف للرجل فضل النبوغ وفضل النضال وأن تصغى إلى حديثه، بالإضافة إلى أن قصيدة العواد تجمع إشارات قصيدتي الزمخشري وعرب اللتين تفتقد إحداهما بعض ما تشير إليه الأخرى من هذه الإشارات، فالزمخشري لا يشير إلى شيء من واقع التخلف والغفلة والضعف في الأمة، وعرب لا يشير إلى نضال طه حسين ومغالبته الجريئة في سبيل الحقيقة، كما إن إشارة العواد إلى العقل بإضافة الممدوح فاعلاً إليه «باعث العقل» وما تحيل إليه من دلالة تاريخية ثقافية - تضعف عند الزمخشري فلا نرى إلا الإبهار «لأرباب النهى» وتغيب تماماً عند عرب.

وهذا يعني أن معادلة الفاعلية تتكامل لدى العواد في تصور

يوسطها بين متقابلي: السلب والإيجاب، اللذين يشيران إلى الضعف والقوة، والقيد والحرية، والتخلف والتقدم.. وسائر الدلالات المرتبطة بفضاء هذا التقابل. وهي معادلة تنفتح على تغيُّر مستمر يؤول بالفاعلية إلى الحركة والنماء، التي ترادف التجديد من حيث هو انتساب إلى التغير لا إلى الثبات، وإلى التقدم لا إلى الجمهود. فكل جديد هو، بمعنى ما، وعي بقديم، وكل متغير هو قياس على ثابت، وذلك سر إشارة العواد إلى فن العقاد بأنه «الفن الجديد القديم».

– 5 –

ولا يختلف مدخل المفردات الرئيسة والثيمات عن مدخل البنية التركيبية في خطاب العواد الشعري، من حيث الدلالة على فاعلية ترادف المعنى الحقيقي لوجودها الذي لا يتحقق دون ذاتية: تُرِيْدُ، وتَعرِف، وتَقْدر، وهي ثلاثة شروط لقيمة الفعل عملياً تطابق – تماماً – شروط التحقق للوجود الذاتي وكينونته. ونجد على مستوى البنية التركيبية لخطاب العواد الشعري، عدداً من الملامح الأسلوبية تؤكد تلك الدلالة، وسنحاول أن نستعرض أبرز تلك الملامح فيما يلي:

1 – شيوع أسلوب (الطلب) في شعر العواد، إذ نجد قصائد كثيرة يفتتحها (النداء)، أو يتكرر فيها (الأمر) و(الاستفهام)، بل قد تقوم بعض القصائد – في جملتها – على الأمر والاستفهام، كما سنرى.

والطلب دلالة على فاعلية المتكلم؛ لأنه يؤول، كما رأى البلاغيون، إلى الإنشاء الذي «تنتفي نسبة الكلام فيه إلى الخارج من حيث المطابقة أو عدم المطابقة له»[27] ويحيل إلى «فعل المتكلم، وهو إلقاء مثل هذا الكلام»[28]، ويحمل في أصله، طابع الاستعلاء والإلزام[29] و«تكثر به

المسموعات التي هي أعلام (= علامات) على المخاطبة»[30]. وكل تلك الخصائص الموقفية والاتصالية في أسلوب (الطلب) تجعل له دلالة سياقية ولفظية كثيفة على فاعلية المتكلم الذي يتنزل منزلة ابتدائية لها صفة تحقق وجودي يقفه قبالة مخاطب يبدو منه الاستماع ومن ثم رد الفعل لا الفعل نفسه.

وذلك يتضافر مع طابع الفاعلية عند العواد في تشبعها بحس القيادة والزعامة، وفي اضطلاعها بدور الكلام لا الصمت والاستماع، وامتلائها بالمواجهة والمجابهة، ودورانها على وعي الوجود الذاتي الذي يبحث له عن محيط حركة وفضاء فعل، واستشعارها آفاقاً أرفع من الواقع وأدل على السمو والتحليق والاتساع.

يقول في قصيدة بعنوان «متى»:

متى نرتقي المجد الصريح المخلدا

ونكتب في التاريخ فخراً مؤبدا؟

متى نملك الشأو الرفيع جلاله،

ونرمي إلى العلياء سهماً مسددا؟

أنبغي المعالي بالتقاعس ضِلّةً

ونطلب عزاً في الخليقة رقّدا؟

أما وجلال المجد وما المجد مُدْرَك

بغير جهاد يترك الشعب مسعدا!

أرونا بني الأوطان عزماً مجسما

أرونا بني الأوطان فعلاً موحدا

فمن ينفقون الدهر جهداً مجردا

هم الكاسبون الدهر عزاً مشيدا
أرونا نهوضاً واتركوا اللهو واكتبوا
على صفحات العصر ذكراً مؤيدا
ولا تتوانوا إن سمعتم مقالة
يرددها الشاني، وقولاً مفندا
يفيض على الأسماع والسمع مطرق
محاسن « أوروبا » ويطري مرددا
ويوحي إلينا أن للغرب عزة
تريع منها هامة النجم مقعدا
فردوا رؤاه، واتركوا سوى قوله
ولا توهموا أن للغرب سؤددا
فما ولد الغربي في الناس راقيا
ولا خلق الغربي في الكون سيدا
وما هو إلا الجد من حاك خيطه
تناول عن بعد سماكا وفرقدا
فهل تنجدونا يا شبيبة قومنا
بآمال شعب مد للنجدة اليدا؟
وهل تسعفونا بالحياة فإننا
عطاش إليها نبتغي اليوم موردا[31]

إن حشد العواد، هنا، للصيغ الطلبية التي تراوح بين الاستفهام

والأمر والنهي، وتشف عن حس الاستبطاء للفعل وأمنيات المبادرة إليه - ترينا الفاعلية في التوتر الذي يخلقه الطلب بين لحظة الحاضر وأمنية المستقبل، إذ التضاد بينهما يجعل القصيدة وسيط الفاعل بينهما وهو يحمل التغيير ويحمل عليه، منتقلاً من سلبية الحاضر إلى إيجابية المستقبل عبر ما يكرسه الطلب من مسموعات تدني المخاطب إلى الاستماع، وتكرس المتكلم لفعل التكلم الذي يرى ما لايراه المستمع، فهو - إذاً - (يعرف) لأنه ينتقد ويوجِّه ويتمنى وهو (يريد) لأنه يطلب، وهو (يَقْدر) على هذه الأفعال الكلامية، ومن ثم فإننا أمام فاعلية التحقق الوجودي للشاعر: معرفة وإرادة واقتداراً.

لكن ذلك التحقق الوجودي يبقى على مستوى الكلام، وهو كلام ذو سياق شعري أيضاً، مما يجعله وجوداً رمزياً للفاعلية يستنفد توترها للفعل ويستنفد شعور المتلقين تجاهه. وتذوب الملامح الفردية لفاعلية الشاعر - عبر هذه القصيدة - في الجماعة، فهي الطالب والمطلوب والمتكلم والمستمع، والإحالة إلى المتكلم لا تأتي بضميره المفرد بل بـ (نا)، مما يصعد بالفاعلية إلى صفة الجماعة، ويجعل مدار التحقق الوجودي فيها هو مدار وجود الجماعة في سياقها الوطني والاجتماعي، فيرتب الفرد على الجماعة، وهنا تكتسب الفاعلية الفردية شرعية اجتماعية وكلية، خاصة وشعر العواد يشف في غير موضع - كما رأينا - عن معاناته في البحث عن شرعية للفرد ولحريته. إنه - إذاً - يحل الجماعة في الفرد، عبر استحضار الطلب للطرفين ليخترق الحصار الاجتماعي الذي يقضي على الفردية ويحترس منها.

* * *

2 - شيوع ما يمكن أن نطلق عليه «مركب المستقبل» في شعر العواد، بتضافر الموقف، وعناوين الدواوين، والكلمات والتراكيب المكررة.

فالعنوان - كما يقول شكري عياد - «هو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئة» وهو - أيضاً - «النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه» وتفكير الشاعر أو الكاتب في العنوان الذي يسمي به عمله يظل معه طالما هو مشغول بهذا العمل «كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يُعرَف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها»[32].

ولا تطغى على عناوين دواوين العواد صيغة تركيبية واحدة كما هو حال صيغة الإضافة الطاغية في دواوين طاهر زمخشري «أحلام الربيع» «أنفاس الربيع» «أغاريد الصحراء» «عودة الغريب» «ألحان مغترب» «معازف الأشجان» «حقيبة الذكريات» أو غلبة المراوحة بين صيغتين تركيبيتين إحداهما بالإضافة والثانية بالصفة عند حسن عبدالله القرشي، مثل «البسمات الملونة» «مواكب الذكريات» «الأمس الضائع» «ألحان منتحرة» «نداء الدماء» «النغم الأزرق» «بحيرة العطش» أو طغيان صيغة الإفراد عند أحمد قنديل «الأبراج» «الأصداء» «أغاريد» «اللوحات» وعند محمد علي السنوسي «أزاهير» «الأغاريد» «القلائد» «الينابيع».. إلخ. كما لا تطغى عليها مادة لفظية أو صيغة صرفية، كما هو الحال عند العقاد «يقظة الصباح» «وهج الظهيرة» «أشباح الأصيل» أو عند عمر أبي ريشة «هموم» «صور» «شجون» «آلام» «مواكب».. إلخ.

إن الغالب عند العواد أن ينفرد كل ديوان من دواوينه بعنوانه في تركيب ألفاظه وفي مادتها، فهي تتوالى هكذا: «أماس وأطلاس 1372هـ/1952م» «الساحر العظيم - أو يد الفنان تحطم الأصنام 1372هـ/

1953م» « البراعم أو بقايا الآماس 1373هـ/1954م» «نحو كيان جديد 1374هـ/1955م» «في الأفق الملتهب 1387هـ/1958م»، «رؤى أبولون 1378هـ/1958م» «قمم الأولمب 1396هـ/1976م»[33]. ولا يتكرر في هذه العناوين إلا تركيب الإضافة مرة واحدة تجمع ديوانيه الخامس والسادس، ومرجعية «أبولو» و«الأولمب» فيهما إلى حقل الأسطورة اليونانية، والامتداد إلى عنوان فرعي بعد «أو» في ديوانيه الثاني والثالث.

هذا التفرد الغالب على عناوين دواوين العواد هو دال من دوال رؤية العواد وشعوره تجاه الفردية والاستقلال وما توجبه من اختلاف وتغاير وتنوع، إذ التشابه والانقياد إلى ربقة وهيمنة التكرار والتقليد هو مدار نفور العواد، كما رأينا في إحدى قصائده، وقد رتب عليه فقدان الإرادة والقصد، ووصفه بالأغلال التي تكبِّل العقل وتأسره، ونسب إليه الفقر الإبداعي وشَلَل الإنتاج. إنه - إذاً - مدار مضاد للفاعلية.

لكن دلالة التفرد والاستقلال التي تغلب على عناوين دواوين العواد هي الوجه الآخر لصفة جامعة تترامى إليها تلك العناوين وتغلب على ما توحي به من دلالة، وهذه الصفة هي اتجاهها إلى الأمام وإلى فوق وترجيحها للتغير والتحول حيث وَعْدُ المستقبل وبشارة الآتي. ولا تختلف دلالة «البراعم» التي تحيل إلى البُرْعُم وهو «زهرة الشجرة قبل أن تتفتح»[34] عما في الاتجاه إلى الكيان الجديد «من وعد بثمرة ونماء وتفتح عن حياة. وهذا بدوره يطابق دلالة التغيير التي يصنعها «الساحر» مثلما يطابق دلالة الإنضاج والصهر التي يلتهب بها الأفق. والقادم في هذه المعاني هو مخزون «الرؤى» التي تحيل إلى «ما يُرَى في النوم»[35] وهو الصيرورة والتحول والانتقال والتغيير والحادث والمستجد في الأحوال الفردية والجماعية والطبيعية والإنسانية[36]. تماماً كما أنه مدخر العلم بالمستقبل فوق «قمم الأولب» التي تشير إلى أساطير الآلهة عند اليونان

وهي تتحكم بمصائر البشر وتصنع تحولات الكون والتاريخ. وهي تحولات وتغيرات تمحو الماضي «الأمس» إلا بعضه كما هو حال «الطَّلَل» أي «الكتابة تُمْحى ولا ينعم محوها »[37].

ويتجاوب انحياز عناوين العواد إلى المستقبل ووعدها بالتغير وحلمها بالنماء والجدة مع موقف العواد المنحاز إلى التجديد، ومع مفرداته الأثيرة التي ظل يكررها في شعره من مثل: الحياة، النهضة، التجديد، الفرد، الحر، النور، الفجر، السمو، المجد، العزة، العبقري، المبادرة، العزم، السعي، الجهود، البناء، العلم، الفكر، الوعي، الخلود، الارتقاء، القوة، اليقظة، الولادة.. مفرعاً لاشتقاقاتها ومرادفاتها ومستحضراً لإيجابية معانيها التي يغدو حضور أضدادها جزءاً من التكرار لها والتأكيد عليها. ولا ينفصل هذا وذاك عن أسلوب الطلب المتواتر في كثير من قصائده، وعن بروز اسم الفاعل بوصفه - كما يبدو - من الصيغ التي امتاز حضورها خاصة في بعض القصائد[38].

وبقدر ما يبرز حس المستقبل ويتبلور مركبه ودواله لدى العواد، تبرز دلالة الفاعلية، فالفاعلية حركة إلى الأمام وإلى الأعلى، وهي اضطلاع بالحدث وحلم به، وهنا يكمن تجاوبها مع ذلك الحس وتأسيسها له.

* * *

3 - محاولة العواد كسر نمط الشعر العمودي بأوزانه وقوافيه الثابتة، بالخروج بالقصيدة العمودية إلى شكل جديد من الرسم والكتابة ينبني على سطور متفاوتة الطول لا على تعادل الشطرين في سطر[39]. أو الخروج إلى شكل جديد في رسمه وكتابته وفي وزنه وتحرره من القافية على النحو الذي يتفق مع شعر التفعيلة[40]. وبين هذين الشكلين اللذين خرج إليهما العواد أشكال عديدة أخرى يتخلى

في بعضها، عن القافية تماماً، وفي أخرى يأخذ شكل المقطوعات، أو الرباعيات التي تتنوع قوافيها، وأحياناً يضيف إلى تنوع القوافي في المقطوعات زيادة في التفعيلات تخرج عن ما ألفناه في العروض، أو يستخدم فيها «مجمع البحور» أي بناء القصيدة على أكثر من بحر، أو يتخلى تماماً عن الأوزان فيكتب نثراً شعرياً أو شعراً منثوراً في رسم يتفاوت طول أسطره[41]. بالإضافة إلى متابعته لشكل القصيدة العمودية رسماً ووزناً وقافية.

ولهذا دلالة واضحة على ترامي العواد بشعره إلى التفرد والاختلاف، وتوقه إلى فض طوق التشابه والتكرار ومألوف التلقي الرتيب للشعر. وهي دلالة تكتسب صفة جريئة وجرأة متفردة في سياقه الثقافي المثقل بالتقليد والمحافظة، ولا تنفصل عن مدار الفاعلية التي يبحث عنها شعره، أو التي يبحث عنها العواد في الشعر، خصوصاً وأنه لا يتركها في عراء التجربة ولا يفردها للتأمل، بل يرفدها - على نحو ما حفظت مقدمات وهوامش دواوينه - بالحجة، ويجادل عنها مدافعاً عن أحقيته في المغامرة وفضله في المبادرة، ومسفهاً المقلدين الذين تقيد العادة مواهبهم وتهدم عبادة الماضي حاضرهم ومستقبلهم.

الهوامش

1) انظر: مقدمة ديوان «أماس وأطلاس» ضمن ديوان العواد، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1398هـ/1978م: 1/14-15 وقد صدر ديوان «أماس وأطلاس» في طبعته الأولى عن دار الكشاف، بيروت، 1372هـ/1952م، وهو - كما يقول العواد عنه «شعر الطفولة والمراهقة وأوائل البلوغ، وما بعد ذلك بقليل إلى سن العشرين» مقدمة ديوان «البراعم» ضمن ديوان العواد 3/1.

2) مقدمة ديوان «أماس وأطلاس» نفس الموضع السابق.

3) أماس وأطلاس (ضمن ديوان العواد): 17/1.

4) مقدمة ديوان (في الأفق الملتهب) ضمن ديوان العواد، ج 2، ط 3، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، 1399هـ/1979م.: ص 66. وقد صدر ديوان «في الأفق الملتهب» أولاً عن مطابع دار سعد، القاهرة (دون تاريخ) لكن آمنة عبدالحميد عقاد ترجح صدوره عام 1378هـ/1958م، بناءً على خبر أوردته مجلة الأضواء التي نشرت مقدمته في الأعداد: 57، 58، 59 (1378هـ/1958م) وإعلان صحيفة البلاد السعودية عن صدور الديوان، ع 2867 (1378هـ/1958م) - انظر كتابها: محمد حسن عواد شاعراً، دار المدني، جدة، 1405هـ/1985م: هامش رقم (4) ص 91.

5) انظر: فيتور أي سيلفا: الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: د. سليمان العطار، مجلة فصول، م 1،ع 2، يناير 1981م: ص 140. وتمتاز الكلمات المفاتيح عن الكلمات التيمات بأن «لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص» و«تظهر في كتابات مبدع في مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي» أي تزيد دلالتها بتكرارها عما هو مألوف في الوضع العادي للغة، أما الكلمات التيمات «فهي التي يستخدمها الكاتب بكثرة، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق» فلا يكون لها، على عكس الكلمات المفاتيح، دلالة تفارق دلالتها عند غيره.

6) د. عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979م: ص 184.

7) انظر: المرجع السابق، ص 185-188. ود. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973: ص 123-131.

8) د. إحسان عباس: فن الشعر ، ط 6، دار الثقافة، بيروت، 1979م: ص 41.

9) نفسه: ص 175.

10) د. سهير القلماوي، فن الأدب - المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م: ص 128.

11) مقدمته لديوان المازني، نقلاً عن: د. شكري عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م، ص 69.

12) يوضح العواد، في مقدمة هذا الديوان، أنه نظمها عام 1357هـ، ونشر أجزاء منها في جريدة (صوت الحجاز)، ثم طبعها عام 1373هـ في ديوان مستقل، وأعاد طبعها عام 1396هـ مضيفاً إليها المقاطع التي سقطت من الطبعة الأولى، فلبلغت القصيدة بهذا واحداً وأربعين مقطعاً تضم خمسمائة وأربعة وسبعين بيتاً. (الساحر العظيم، ضمن ديوان العواد 13/2).

13) نفسه: ص 17-18.

14) انظر: د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1401هـ/1981م: ص 282. حيث استعرض أبيات من قصائدهم في إطار من التدليل على تشاركهم في هذا المعنى واندراجه لديهم في نظرة عامة.

15) درجت بعض الدراسات النقدية الحديثة على وضع الشعراء في أقفاص الاتجاهات والمدارس والقوالب والمذاهب بالبحث عن جوامع خصائصهم الشعرية في ضوء خصائص المذاهب الأوربية، كما درجت دراسات أخرى على وضعهم في أقفاص اللحظة التاريخية والسياق الواقعي، مختزلة جوانبهم الإنسانية ونماذجهم الكلية، والعواد أحد هؤلاء الشعراء، فقد توارد عدد من الباحثين على سجنه في (الرومانسية) أو (الوجدانية) إلى جانب سجنه الجغرافي والتاريخي الذي قص أجنحة إنسانيته، وقصر مدى موقفه وآفاق معانيه. انظر - مثلاً - د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1985م: ص 387. آمنة عبدالحميد عقاد: محمد حسن عواد شاعراً: ص 221 وما بعدها.

16) مقدمته لديوان في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد 64/2.

17) انظر: نفس المصدر 2/65-66 -65.

18) قصيدة (خواطر منتحر)، ديوان (أماس واطلاس)، ضمن ديوان العواد: 24/1.

19) قصيدة (خطرات)، نفس المصدر: 35/1.

20) قصيدة (أدب البعث)، ديوان (رؤى أبولون)، ضمن ديوان العواد: 270/2.

21) قصيدة (دافق النور)، ديوان «في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد: 2/86-91-86 وقد أوردت المقطع الأخير في شكل أسطر متفاوتة الطول على هيئته في الديوان مع أنه يشكل ثلاثة أبيات عمودية موزونة على (الخفيف) ومقفاة بروي (الدال). ودلالة هذه الطريقة الشائعة عند العواد ربما تعود إلى رغبته في عقلنة التلقي للمضمون بإخفاء النبرة الغنائية وتوسل الكتابة إلى إيحاء لا يصل بنا إليه رسم الأبيات في أشطر كما هو معتاد، وهو دال من دوال فاعليته الباحثة عن الاختلاف والتفرد، كما سيأتي.

22) رثاء شوقي، ديوان «نحو كيان جديد» ضمن ديوان العواد: 111/1.

23) في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد: 152/2.

24) نفس المصدر: 154/2.

25) قصيدة «موقف الأبرار» ديوان «أنفاس الربيع» ضمن مجموعة النيل، ط 1، مطبوعات تهامة، جدة 1404هـ/1984م: ص 271-272.

26) قصيدة الدكتور طه حسين، ضمن ديوان حسين عرب، شركة مكة للطباعة، مكة المكرمة، (دون تاريخ) 258/2-264.

27) انظر: د. عبدالحميد العبيسي: روائع المعاني - دراسة منهجية للإنشاء والفصل والوصل والإيجاز والإطناب، ط1، مطبعة حسان، القاهرة، 1394هـ/1974م: ص 15.

28) نفس المرجع والموضع.

29) انظر: المرجع السابق، مفاهيم الطلب: ص 17 وما بعدها.

30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981: ص 348.

31) قصيدة (متى)، ديوان (البراعم)، ضمن ديوان العواد: 25/1-26.

32) د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط 1، دار العلوم، الرياض، 1403هـ/1983م: ص 74.

33) انظر عن تواريخ صدور الدواوين وطبعاتها التالية: آمنة عبدالحميد عقاد: محمد حسن عواد شاعراً ص 85-96، وما تحيل إليه من مراجع.

34) د. إبراهيم أنيس وزملاؤه، المعجم الوسيط، ط 2، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ) مادة «بَرْعَم» 50/1.

35) نفس المرجع: مادة «رأه»: 320/1.

36) انظر: إريك فروم: اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م: التفسير غير النفساني للأحلام، ص 99-103، وفي لسان العرب، مادة «حلم»: «الرؤيا والحُلْمُ عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلم على ما يراه من الشر والقبيح».

37) المعجم الوسيط: مادة «طلس»: 562/2.

38) تتناثر صيغة اسم الفاعل وتتواتر خاصة في مثل قصيدته عن طه حسين وعن العقاد

وفي بعض مقاطع الساحر العظيم، وقد مضت بعض أمثلة من هذه القصائد، وتهيمن بشكل واضح في مثل قصيدته «البحر»، ديوان «في الافق الملتهب» ضمن ديوان العواد 2/232-233، و«تحية الفن للفن» في نفس المصدر: 2/157-158؛ و«الشعب العربي»: 2/179.

39) مثال ذلك قصيدته «خطوة إلى الاتحاد العربي» المؤرخة عام 1343هـ/1924م، ديوان (البراعم)، ضمن ديوان العواد: 1/37-40-37.

40) مثال ذلك قصيدته «تين وجميز» المؤرخة عام 1374هـ/1955م، ديوان «في الأفق الملتهب»، ضمن ديوان العواد: 2/128-132.

41) استقصت آمنة عقاد أشكال القصيدة في شعر العواد في فصل ختامي بعنوان «الموسيقى والتجديد في شكل القصيدة» انظر كتابها: محمد حسن عواد شاعراً، ص 353 وما بعدها.



المصادر والمراجع

أمين، بكري شيخ: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 4،دار العلم للملايين، بيروت، 1985م .

أنيس، إبراهيم وزملاؤه: المعجم الوسيط، ط 2، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ).

تليمة، عبدالمنعم: مقدمة في نظرية الأدب، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979م.

زمخشري، طاهر: ديوان «أنفاس الربيع» ضمن مجموعة النيل، ط 1، مطبوعات تهامة، جدة 1404هـ/1984م.

سيلفا، فينتور أي: الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: د. سليمان العطار، مجلة فصول، م 1،ع 2، يناير 1981م .

عباس، إحسان: فن الشعر ، ط 6، دار الثقافة، بيروت، 1979م.

العبيسي، عبدالحميد: روائع المعاني – دراسة منهجية للإنشاء والفصل والوصل والإيجاز والاطناب، ط 1، مطبعة حسان، القاهرة، 1394هـ/1974م.

عرب، حسين : ديوان حسين عرب، شركة مكة للطباعة، مكة المكرمة، (دون تاريخ).

عقاد، أمنة عبدالحميد: محمد حسن عواد شاعراً، دار المدني، جدة، 1405هـ/1985م.

العواد، محمد حسن: ديوان العواد، ج 1، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1398هـ/1978م.

العواد، محمد حسن: ديوان العواد، ج 2، ط 3، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، 1399هـ/1979م.

عياد، شكري: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م.

عياد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ط 1، دار العلوم، الرياض، 1403هـ/1983م.

فروم، إريك: اللغة المنسية – مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م.

القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1401هـ/1981م.

القلماوي، سهير: فن الأدب - المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م.

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.

هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973.

* * *



أينَ أصحابي وأهلي رحلوا للموتِ قبلي
وأنا المكدود من دنـ ـياي تبقيني لثكْلي

* * *

طالَ غُدُوِّي ورواحي إلى مقبرتي الوارفةِ الحانيةْ
فهل سيأتي بعضهم في غدٍ إليكِ بي في المرةِ الثانيةْ
ويودعوني فيك في حفرةٍ مظلمةٍ في لحظةٍ قاسيةْ

* * *

يذهبُ الجسمُ بعدَ طولِ كفاحِ لِلثرى للظلامِ.. للديدانِ

* * *

التربةُ الغرثى ألم تشبعْ من الجسدِ الرويِّ...
فغدا طعامَ الدودِ ويـ ـحَ الدودِ من شَرِهٍ ظَمِيِّ

* * *

كلُّ يومٍ من العمرِ جزءٌ منهُ في موقدِ الزمانِ يذوبُ
نحنُ موتى في كل يومٍ فما يذ هبُ منهُ مولّياً لا يؤوبُ

محمد حسن فقي

لم يكن في خلد الشاعر: محمد حسن فقي(المولود 1331هـ) رفيق درب العواد عند كتابته في (فكرة الموت/ المصير) لأول مرة في حياته وكان في ثلاثينية عمره التسعيني أن سيعيش كل هذا العمر يصارع الفكرة مدة زمنية تزيد عن الثلاثة والستين عاماً، بوعي شعري تام، متعه الله بالصحة والعافية.

وظل (الورقة الأخيرة) - وهي الرمز الذي أسقطه على نفسه ،في قصيدة حملت المسمى ذاته، بعد تساقط أوراق جيله بهب الأقدار - ظل ومازال وحيداً يطارح هاجس المصير الموت في معاناة، لعلها أطول معاناة لشاعر ما، في مصارعة فكرة واحدة، حتى تمكن من تجسيد خلاصتها الفلسفية، محسوسةً، بأحد أضعف المخلوقات، مجلياً الفكرة/ الرؤية في عوالم شعرية ابتداعية متنوعة، وإطار مستقل خاص تميز به من بين كثير من الشعراء.

فكرة المصير/ الموت:

مما يلفت الانتباه في شعر الفقي الحضور المكثف لفكرة: المصير/ الموت. ويتجلى ذلك الحضور عبر عدة أمور:

أولاً: كثرة القصائد الكاملة التي تطرق فيها للمضمون من خلال استحضار المخلوقات لتجسيد الفكرة والعبرة من مصائرها. ويبلغ ما أمكن الاستشهاد به - في أصل هذا البحث - من القصائد الكاملة التي خصها لاستعراض مصائر المخلوقات، أكثر من نحو عشرين قصيدة، عدا عشرات المقاطع، ومئات الأبيات التي تطرق فيها للفكرة، في قصائد عنيت بموضوعات أخرى.

ثانياً: كثرة المخلوقات، في القصائد المشار إليها. فقد أتى على ذكر

ما يقارب خمسين مخلوقاً. إلى الحد الذي يمكن معه القول - من خلال استقراء عدد من مقاطع قصائده - إنه قد ذكر أبرز الحيوانات والطيور التي يتعامل معها الإنسان، أو يعرفها معرفة وثيقة. فإلى جانب الإنسان، ذكر الحيوانات الأليفة، والمفترسة، والطيور الجارحة، والأليفة، والحشرات، ناهيك عن أضعاف ذلك من النباتات، والجمادات - التي يستثنى منها قصائده الطبيعية التي لم يتطرق فيها للفكرة - وصولاً إلى (الدودة) أصغر المخلوقات المتحركة شأناً، و(الذرّة) أدق المخلوقات حجماً.

ثالثاً: طريقة سير الشاعر في تناوله للفكرة التي يمكن تشبيهها بالشكل الهرَمي في وتيرتها التدرجية المتصاعدة. إذ انطلقت لديه من قاعدة عريضة واسعة الموضوعات، وصولاً إلى منطقة الذروة في ذلك الهرم، الذي تتقلص فيه المحاور والآفاق المتعددة (كثرة المخلوقات) الموظفة في فكرة المصير/ الموت. لتنحصر في (أفقين) فحسب، عنصري: الدود والإنسان.

وحينما نعلم أن مجموع القصائد التي استحضر فيها مخلوق الدود - على نحو أساسي وجعله موضوعَها الجوهري - بلغ إحدى عشرةَ قصيدةً، ندرك أن الشاعر قد خاض تحدياً كبيراً في استمرار عرض الفكرة، من غير أن يشعر قارئه بالملل - سوى في مواطن محدودة - لا تؤثر على مجمل طرحه في القصائد الخاصة بـ(الدود)، وسواها التي تطرق فيها لشتى مصائر المخلوقات.

أنموذجا المصير:

أ - المصير بوصفه أفقاً مشتركا:

ويمكن استخلاص نموذج المصير هذا، من خلال أي قصيدة من

القصائد التي استعرض فيها مصائر المخلوقات، باستثناء القصائد التي ارتبط فيها استعراض المصير بمخلوق الدود. وإذا أخذنا قصيدة (البلبل المذعور 173/1/ الأعمال الكاملة للفقي) - على سبيل المثال - فسنجد فيها الأنموذج المصغر للفكرة، التي يلح الشاعر على طرحها، في دائرة لا تنتهي بين كافة المخلوقات التي يتسبب بعضها في إنهاء مصير بعض. حيث يجد البلبلُ، المشتكي من عدوان شاهين عليه، الروضةَ تشتكي إليه القاطفَ (الإنسان) الذي ينتزع ثمارها. وهكذا يستمر استعراض دوائر المصير. فالدائرة التي تنغلق في هذه القصيدة بالشاهين من جهة، بوصفه أقوى الطيور، تتعداه لتنغلق بالقاطف الإنسان، من جهة أخرى. كما تنغلق في قصائد أخرى، كما (الغريزة والعقل) وغيرها بالإنسان (الصياد)، الذي يصرع الصقر (الشاهين)، وغيره من المخلوقات القوية بما في ذلك صرع الإنسان لأخيه الإنسان.

وكدلالة على تنوع أمثلة الشاعر وتعدد قصائده بالمضمون السابق، نسوق هذا الشاهد من قصيدة ثالثة هي (الآكل والمأكول 194/1):

(إيهِ يا سرحتي النضيرة.. لا تأ سي ولا تغضبي على الديدانِ
أنتِ منها أكلتِ حيناً ومنّا مثل كل الأشجار في البستانِ...
قد ذبحتُ الخروف يوماً فأبكا ني أنينٌ سمعتُهُ من دمائهْ
كان هذا الخروف يرعى فهل كا نَ رفاتُ الأجداد بعضَ غذائهْ)

ب - مصيرية المصير، أو المصير بوصفه أفقاً مخصوصاً:

ويمكن تقسيم هذا الأنموذج إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التعبير عن مخلوق الدود بوصفه مخلوقاً (عادياً)، يشكل أحد العناصر فيما يمكن التعبير عنه بـ (دورة الحياة الجسدية)؛

التي يُعنَى بها تغذي المخلوقات بعضها من أجساد بعض على طول المدى. وهو المضمون الذي لا يمنح الدود أي ميزة عن غيره، كما ورد بالشاهد السابق، لكنه يشكل - في السياق الشمولي لعرض الفكرة - رابطاً مهماً بين القصائد التي تمثل الأنموذج السابق التي اشترك فيها الدود مع غيره، ويمثل في الوقت نفسه أساساً ينهض ويوحي بمختلف الرؤى التي سيمتاز بها الدود عن سواه، وصولاً إلى تميزه من بين كافة المخلوقات بارتباطه المصيري بالإنسان، كما سنراه في المستويين التاليين.

المستويان الثاني الثالث: وفيهما يبدو الدود محوراً أساسياً تنجذب إليه الرؤى الشعرية تارة، وتتفرع منه تارة أخرى. ومنذ أول القصائد - التي يستحضر فيها الشاعر الدود، بوصفه عنصراً أساسياً متميزاً عن باقي المخلوقات قصيدة: (صلة نسب 679/4) - يوحي عنوان القصيدة بالخلاصة الفلسفية التي توصل إليها الشاعر من خلال التأمل في البعد المعجز بذلك المخلوق. فيظهر أهم ما يميز الدود على غيره: تحوُّل كافة أجساد المخلوقات إليه، بما في ذلك الإنسان أرفعها شأناً. وقرابة النسب، نسب الإنسان مع الدودة.

وصلة قربى الدودة بالإنسان، نجدها مكرسة في عدة قصائد ورد في بعضها:

(فيا ابنة العمِّ: ما أنسى قرابتها	وإن تحدرتُ من أصلاب عدنانِ
وليس نفسٌ كلانا واجدٌ نسباً	ما بيننا من أناسيٍّ وديدانِ
قولي وما أنت بين الدود كاذبة	فليس يكذب غير الإنس والجانِ
ماذا رأيت ببطن الأرض مظلمة	وأنت سارحةٌ ما بين أكفانِ
هل العظام عظامٌ في مقابرهم	كمثلهم في مقاصيرٍ وأفنانِ)
(ولقد أراك أنا فأحسب أنني	بعشيرتي بين الرفات ومنزلي

إني لأعجب للتفاوت بيننا وأعود أعجب من تقاربنا الجلي...
يا دودتي لاتجفلي من عابرٍ لما رآك نسيبةٌ لم يجفلِ
أنت ابنة العمِّ الموسَّد في الثّرى فتعلَّلي بقرابة المتعلِّلِ)

وتمثل هذه الرؤية خلاصة طرح الشاعر، الذي تجليه سبع قصائد من مجمل قصائده المعبرة عن الفكرة. حيث ظهر فيها تركيز الشاعر فيها على الدود والإنسان - باعتبارهما، تحديداً، طرفان أساسيان متقابلان - مع تناسي باقي المخلوقات.

البعد الزمني وأثره على الفكرة، عمر الشاعر والعمر الفني للفكرة بذهنه:

مع زيادة تنامي الهاجس على وجدان الشاعر اضطر إلى كتابة تسع عشرة قصيدة في مضمون المصير/ الموت، في غضون عشر سنوات، لتشكل ما نسبته (95٪) من مجموع القصائد التي تنبني عليها رؤية الشاعر للفكرة. بل إن قصيدتين من آخر ما كتبه بهذا المضمون - قصيدتي - (عودة الروح 1/263-266)، و(وميض الظلام 1/259-262) - لا يفصل بينهما سوى خمسة عشر يوماً. الأمر الذي يؤكد قوة تنامي الهاجس، ووتيرة إلحاحه المتصاعدة. وذلك التقارب الزمني في السنوات العشر عامل كان من شأنه أن يوقع الشاعر في دائرة تكرار نفسه في غير موضع من تلك القصائد. لكن ذلك لم يكن يبدو ملاحظاً، سوى على نحو قليل ونادر.

أما امتداد العمر الزمني للفكرة في ذهن الشاعر، فقد استمر في عقله الباطن قرابة أربعين عاماً، منذ طرحه الأول لها في قصيدة (يا دنيا 1362هـ)، إلى آخر طرح - بأعماله الكاملة - في قصيدة (الغريزة والعقل 1406هـ). فانقطاع الشاعر عن الفكرة ثلاثين عاماً، ومن ثم حضورها

المكثف في عشرة الأعوام الأخيرة، يجسد بوضوح تام مقدار إلحاح الفكرة، وتزايد ثقلها على وجدانه.

بعض الأشكال الموظفة في التعبير عن الفكرة:

استعان الشاعر بغير نمط في استعراض المضمون، تارة عن طريق المحاور المعنوية. وأخرى عن طريق الاستعانة بتوظيف القوالب الشكلية التي تجدد طرق التعبير عن المضمون الواحد بأنساق مختلفة متنوعة، ومن الطرق والقوالب التي استخدمها الشاعر ما يلي:

1 - استخدام المحاور الموضوعية، على نمطين:

الأول: التعبير عن الفكرة من خلال الانطلاق من الذات بإبرازها وجعل الحديث عنها، بشكلين مباشر، وغير مباشر. **والثاني**: مواراة الذات خلف ستار الحديث عن المخلوقات.

2 - توظيف القوالب البنائية ومنها:

أ - الاعتماد على القالب القصصي.

ب - نفَس النظْم المطول الأرجوزي.

ج - قوالب البناء الداخلي (الأحلام، الرحلات المتخيلة).

أنموذج من القصائد (قصائد الدود):

مقاطع من قصيدة (عودة الروح 1/263-266)

أول ما يلاحظه القارئ في القصيدة، تلك النبرة التي تبدو أكثر يقينية، بدنوٍّ التجسيد الحقيقي للفكرة، التي كان قد تناولها مراراً

وتكراراً في قصائد سابقة، على أنها رؤى شعرية، ليبديها في هذه القصيدة بالتحديد على أنها رواية حقيقية.

من هنا يبدو حديثه وصفاً أقرب للحقيقة المعاينة لنفسه وقد أضحى في قبره الحقيقي تحت التراب، يعارك جسده الدود الذي لهج به كثيراً، وكيف أن روحه قد عادت على نحو لا يمكن لأحد إدراكه سواه، فيقول:

يوم أن يصبح التراب وطائي وأنا فوقه ولـيمـةُ دودِ

سيدبُ الروح الخفيُّ بجثما ني دبيبَ النمير في رطبِ عودي

يتحدى دبيبه مرهفَ السمـ ـعِ ومرآهُ يزدري بالشهودِ

كالنسيم العليل.. هل تبصر العـ ـينُ نسيماً يختالُ بين الورودِ

يا لروحي أتى يودعُ جسمي في ضريحي الدجيِّ قَبْلَ الصعودِ

ثم ينتقل الشاعر ليصف - في تعبير مؤثر للغاية - في المقطع الثاني، عودة روحه إليه في القبر. لكنها لم تكن من أجل بعث الحياة مرة أخرى، وإنما لإشعاره، فحسب، بلحظات وادعها الأخيرة للجسم الذي رفرفت فيه طويلا. ووسط زحف الديدان إلى جسده تخاطبه روحه قائلة عن اللحظات التي ترقبها طويلاً - وصورها بخياله في عشرات الرؤى الشعرية - لحظات مجابهته للدود:

لا تذْهنَّ ..إنهنَّ جياعٌ فدَعِ الجسمَ هامداً للجياعِ

لا تُخِفْهنَّ.. لستَ تشعرُ بالنهـ ـش.. فقد عدتَ كالثرى في البقاعِ

عند هذا الموضع لا نشعر بالمفارقة المضمونية بعد البيتين السابقين، على نحو ما اتضحت عليه في قصيدة سابقة (وميض الظلام 259/1-262) على الرغم من انشطار القصيدة التي نتحدث عنها إلى مضمونين. لأن الشاعر وفق في أن يواصل تناغم الأحاسيس وانسيابها في

دفقة شعورية بدت متلاحمة للغاية، كما تبديه المقاطع الأخيرة في القصيدة، ومنها:

لحظةٌ بعدها تراجعتِ الرو حُ.. انسلالاً إلى رحاب السماء...
بقِيَتْ نسمةٌ من الروح خجلى من بقاء تدبُّ بين الفناء
هي جزءٌ من كلها كيف ظلَّتْ بعده في الرفات والظلماء

* * *

وتخيَّلتُ أن همساً خفياً دائرٌ بين هذه الأضداد
قلت: ماذا الذي أراه؟ أحيٌّ؟ أنا في اللحد قبل يوم المعاد
ما الذي حوّل الظلام إلى نو رٍ وأعطى للدود صفوَ الوداد؟
ما الذي جاء بالنسيم على اللحد دِ وما كان قبلها بالجواد؟
أفألقى في الصحوِ هذا سلاماً؟ بعد حربٍ سخَتْ بطيبِ الرقادِ؟

* * *

أم سألقى به المرارَ من العيـ شِ.. وحسبي ما ذقْتُه من مرارِ
أيها النورُ.. والثرى.. أيها الدو دُ.. أبينوا مستغلقَ الأسرارِ
لمَ أنتم هنا؟ وقد كانت الظلـ ـمةُ والدودُ ضارياً في جواري؟
والنسيمُ العليلُ بعد اختناقٍ.. كيف أفضى إليّ رغم الستارِ؟
ما أراني إلا الغبينُ بما كا نَ.. وكمْ من هزيمةٍ في انتصارِ!

* * *

*) جميع القصائد المستشهد بها والمشار إلى عناوينها من الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي. انظر: الأعمال الكاملة (سبعة مجلدات)/ محمد حسن فقي/ الدار السعودية للنشر والتوزيع. (بلا تاريخ).

ملخص البحث

لقيت القضية الفلسطينية منذ بواكيرها في ظل الاحتلال البريطاني اهتمام الشعراء السعوديين، وظلوا كذلك في كل مراحل الصراع العربي الإسرائيلي، ويعالج هذا البحث دور المرأة الفلسطينية في النضال.. في الشعر السعودي، ولاسيما في ظل الانتفاضة المباركة. وقد تشكل في أربعة محاور:

المحور الأول: الأم المربية: تناول فيه الشعراء أثر المرأة الفلسطينية في تربية أولادها على رفض الاحتلال.. ترضعهم ذلك مع حليب الثدي، وأغاني المهد.. حتى تفجرت الانتفاضة، واستقبلت الشهداء من أبنائها بالأغاريد والحلوى.. وأماني اللقاء في الجنّة.

المحور الثاني: المرأة الضحيّة: عالج فيه الشعراء السعوديون مخالفة السلطات الإسرائيلية القيم الدينية، والإنسانية، والأخلاق، ومعاهدة جنيف الرابعة حين تعرضت المرأة الفلسطينية للتشريد والتعذيب والتحقيق وهدم البيوت، والقتل والتمثيل، بلا رادع من ضمير أو خلق.

المحور الثالث: الطفلة القتيل: عرض هذا المحور بعض فظائع آلة الحرب العسكرية التي أنشبت أظفارها في الأجسام الغضة، فلم تسلم منها الأنثى حتى وهي طفلة صغيرة.. وسقنا على ذلك شواهد لثلاث من هؤلاء الأطفال: ابتسام حبش، وهدى، وإيمان حجو.. في ضوء ما قيل فيهن من شعر.

المحور الرابع: الفتاة الشهيد: أوضح المحور كيف دفع القهر والظلم، والاستبداد والحصار، والهدم والاغتيالات، والصواريخ والطائرات.. الفتاة

الفلسطينية إلى مشاركة أخيها الشاب في الدفاع عن الوطن والعرض والمقدسات، وقد وقف الشعراء السعوديون على هذا المحور في شعرهم ومثلنا بما قيل في ثلاث من الشهيدات: دلال المغربي، وسناء المحيدلي، وآيات الأخرس، وحللت ما أوردت من نماذج. وعزوت النصوص إلى مصادرها.

مقدمة:

تفاعل الأدب السعودي منذ فترة مبكرة مع كل القضايا العربية والإسلامية، ولعل أدباً عربياً آخر لم يسهم في هذه القضايا من حيث كثافة الإنتاج، وعدد الشعراء وحرارة التعبير ما أسهم به هذا الأدب.. فقد عبّر الشعراء في هذه البلاد عن الوجدان العميق بأن هذه الجزيرة هي مركز الدعوة وموئل العروبة، وأحسوا أن عليهم واجباً في الدفاع عن قضايا العرب والمسلمين، كما يحامي الأب عن أولاده، أو شيخ القبيلة عن رعاياه.. ولا نعجب أن تحتل قضية فلسطين - قديماً وحديثاً - محل الصدارة في هذا الأدب بوصفها أهم القضايا، وجوهر الصراع في المنطقة، ومرسى اهتمام الأمة، ومكمن الألم فيها.. واللافت للنظر في الشعر السعودي الذي تناول القضية:

1. أن هذا الشعر قد واكب الأحداث الفلسطينية في فترة مبكرة.. ولو أمكن أن نطلع على صدى الانتفاضات والثورات في ظل الاحتلال البريطاني لاطلعنا على أسرار كثيرة.. ففي ديوان «حسين عرب» على سبيل المثال، قصيدة نظمها عام 1352هـ = 1933م يتحدث فيها عن غدر اليهود وجرائمهم، وما جروه على هذه البلاد من البؤس والدماء.. فخاطب هلال رمضان في ذلك العام قائلاً[1]:

واذكرْ فلسطينَ الذبيحةَ أرضُها مجلى الردى وسماؤها نيران
فَجَرَ اليهودُ بها وزادَ فجورُهم مستعمرٌ بعهوده خوّان

2. أن نماذج عديدة من الشعر قيل قبل الانتفاضة، يحمل بصمات وأنفاساً من الانتفاضة الأولى والثانية، ولا يتردد المرء في الاستشهاد به على مسيرة المقاومة والنضال.. لأن عملية التحرير حلقات متصلة مترابطة، فالحديث عن التضحية، ومواجهة العدو، ودور الأطفال في المقاومة، والإشارة إلى الواقع العربي.. والتعبير عن روح التمرد والرفض للاحتلال.. أوتار تتردد في أكثر من قصيدة عند الدكتور غازي القصيبي، وحسن عبد الله القرشي وغيرهما.

3. والأهم من ذاك قدرة هذا الشعر على استشمام الأحداث، واستطلاع المغيب المستور، في نظرة متمعنة في الأمور، ودراسة المقدمات والأطروحات الإرهاصية، فنجد «حسين عرب» سنة 1365هـ = 1945م يتحدث عن كارثة فلسطين قبل وقوعها بثلاث سنوات، ويشير إلى نشوب الحرب وقيام دولة إسرائيل ويندد بزعمائها[2].

وكذلك فعل عبد الله الصيخان في قصيدة «الحجر» التي صدرت عام 1981م قبل الانتفاضة الأولى بستة أعوام، والدكتور/ أحمد الشويخات في قصيدته «شهر زاد أين كنا غداً» التي نظمها سنة 1985 وإبراهيم الصعابي في قصيدة كتبها أيضاً في هذا التاريخ أي قبل الانتفاضة بعامين[3].

وكان للمرأة الفلسطينية مشاركة إيجابية في قضية الصراع، وفي المقاومة، والقتال، وفي الانتفاضة، وقفت إلى جانب الرجل، تتحمل معه عبء الدفاع عن الوطن والأهل والمقدسات.. وكما عبر الشعر السعودي

عن نضال الشعب الفلسطيني في مراحله المتعددة، ووقف طويلاً عند دور المرأة في الانتفاضة المباركة ويمكن حصر ذلك في أربعة محاور:

المحور الأول: الأمّ المربيّة

المحور الثاني: المرأة الضحية

المحور الثالث: الطفلة القتيل

المحور الرابع: الفتاة الشهيد

المحور الأول: الأمُّ المربية

تعدد دور المرأة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال قديماً وحديثاً، بين المشاركة في العمليات، ودعم المقاتلين، وإعداد الأجيال، وتربيتهم على الحفاظ على حقوقهم، والتمسك بوطنهم.. وهو دور «الأمّ المدرسة» الذي يمتصه الطفل مع حليب الأمومة.. ويتلقاه من حلمة الثدي.. التي تمنحه الحياة.. وهو دور قيادي توجّب على المرأة القيام به بسبب عجز المواجهة العربية، عن تقديم شيء يذكر في معترك الصراع.. ذلك ما يشير إليه عبد الله الصيخان[4]:

جمعَتْنا المواجعُ يا فِضّةُ العربية.. وانتعلتْ فَمَنا لغةُ القاعدين

وهذّبنا الشمع.. وارتحلتْ في الدَّم العربيّ الأقاويل.. ضاعتِ القافلة

فيسلط الضوء على الواقع بلغة القاعدين.. وتهذيب الشمع.. ووصول أقصى حدود القنوط: بانتعال اللغة، وتعمق الأقوال.. دون الأفعال في الدم العربي.. وينتهي بضياع القافلة.. وهو ما يدعو إلى الانكفاء إلى الداخل، وتأمل الذات ، وتلافي القصور الذي يبدأ من النفس، ولهذا يتوجه على عمر عسيري إلى الأبكار.. إلى الفتيات.. للاستعداد لإنتاج بذرة البطولة، والطفل الذي يحمل عناصر الثأر[5]:

أيّها الأطفالُ يا ماء المحاجر

أيّتها الأبكارُ يوماً ستلدْنَ الثأرَ.. في أعماقِ ثائر

أيّها الزيتونُ والدّفلى وأعشابَ المقابر

نكأ الجرحُ اغترابي، وطريقُ الثأر شبّاكي وبابي..

يتخذ النداء طوق نجاة.. ويعلق حبال النجاة بالأطفال.. والأبكار.. وقوة التمسك بالأرض.. والأم عند أحمد الصالح هي التي تمد الطفل بالقيم.. ويتغذى من خلال حبلها السري بحب الوطن.. والإصرار على الحق.. ويظل الحق حياً طالما نضخته الأم بماء الحياة[6]:

قُومي إليهِ وعانقي الوجهَ البَهيّ.. وحدِّثي الآفاق

كيفَ الأرضُ.. يأتي عشقُها قَبضاً

وكيفَ الثأرُ... يَنْبُتُ في شرايين الأجنّة

إن تعاليم الأمّ تمتد مع الفطرة.. وأقوالها تسكن مع العقيدة.. وهي التي تعلم عشق الأرض وحب الوطن.. وتسكب في الشرايين معنى الكرامة والأنفة والثأر والصمود. ولما خلت الساحة من حملة السلاح والمقاتلين. ظل القصيبي مشدود الأمل بالمرأة التي تصنع الأبطال.. وتلف الطفل بالعزيمة كما تلفه في أقمطة الطفولة، ليختزن في أعماقه صورة امتداده على هذه الأرض[7]:

انتظرنا فارساً يزرعُ الطريقَ إلى يافا سيوفاً.. صقيله

عشنا في شتاءِ الخيامِ نشحذ قمحاً..

قلت لسلوى: علّمي طفلنا البطولة..

اسمي أبو زياد.. فلسطين..

في حركة تنبثق من الواقع المؤلم.. وتتولد من الأسئلة يزرع الأب

في أذن زوجته محبة ولده.. ومحبة ولده للأرض.. وقوة الانتماء، وتظل الأم تقنية الصناعة العالية التي تحفظ المادة المسجلة.. وتأتي تقنية التعبير مسعفة.. حديث الوسادة بين الرجل وزوجته الذين عجزوا عن الحل.. تنسكب في الوصية.. واستدعاء «أبو زياد» هوية لهذا الجيل.. ولا يقوى أن يتم الكلمة.. ولم يتمها؟ والأم تحفظها..

وتذكّر ثريا العريّض الصبيُّ الفلسطينيُّ بأمّه، فإن ذلك وحده سيحمله على الثورة.. أليس العدوُّ هو الذي هدم بيته، وأحرق مزرعته.. ونهب ماله.. وفرق بين أبيه وأمه.. واغتصب ما نسجت أمه بيديها لأبيه من معاطف[8]:

ذاكَ رداءُ أبيكَ الذي طرّزتْهُ أصابعُ أمِّك.. قبلَ الرّحيل

استوى الآنَ معطفَه.. ومازال يقطعُ ليمونَ جدِّك

ومنذ الميلاد تعده الأم لهذا اليوم.. ولا تنتظر طويلاً حتى تدفع به إلى الساحة.. ثم تودّعه شهيداً.. يقول بهاء عزي[9]:

تلقّفته حناناً بعدَ مولده　　وودّعتْهُ شهيداً حينما سارا

ترخّصَ النفسَ يُزجيها لملحمةٍ　　وما تردّدَ يُهدي الروحَ جبّارا

ولكنه لم يتقدم شهيداً.. ويقتحم الملحمة.. ويرخص فيها النفس إلا عندما لقنته أمّه معنى الشهادة والتضحية والحفاظ على الذمم، فالأم وراء كل هذه البطولات.. وهي صانعة الأبطال:

ففي الأرض السليبة أمهاتٌ　　جلبْنَ النّصرَ بالسّبل القصار[10]

فأنَجِبْنَ الصغارَ وليتَ شِعري　　أيفعلُ فعلَهم بعضُ الكبار؟

ورغم الصياغة النثرية في هذين البيتين غير أنهما يحملان معنى

جميلاً حين أبرز دور الأمهات في أعمال الصغار التي تفوقوا فيها على من هم أكبر منهم.. وأقوى منه قول أحمد سالم باعطب[11]:

سجّلنَ بالإخلاص أروعَ قِصّةٍ تزهو بوَهجِ حروفِها عليائي

ونسجْنَ من خصُلاتهن معاطفي وغزلْنَ من فَلَذاتِهِنّ لوائي

أروع قصة.. ووهج الحروف: جعلت عملهن في فضاء لا يحد.... ولايلم به الوصف.. ولوح إلى الأنوثة التي تصنع المجد والفخار على غير المعهود منها حين نسج معاطفه من خصلات شعرهن.. وغزل لواءه من أفعال أبنائهن.. وعبر بالمعاطف واللواء، عن الاعتزاز والتلفع بأعمالهم، وتراجع الرجال.

لقد أجريت العديد من المقابلات مع أمهات فلسطينيات، فقدن أولادهن برصاص العدو، وهم يقذفون الحجارة، فأبدين من الشجاعة والصبر والتجلد ما يدل على الإيمان بالمبدأ والصبر والثبات، وهذا لا ينفي أن يعتريهن الحزن الفطري الذي يصاب به الإنسان عند الشدائد، ولاسيما عندما لا ترحم الطفولة.. وتهتك البراءة، ويمثل بالأبرياء.. أو يقابل الحجر بالرصاص الآثم، وألمح بهاء عزي لذلك بقوله[12]:

فأبكتْني الدما، والبغيُ يُفني رُماةً بالحجارةِ لا تطولُ

ترَى في الوالداتِ شديدَ حزنٍ وثُكلاً لا ينسّيهِ البديلُ

وفي مقابلة تلفزيونية، وقفت امرأة فقدت ولدها: «مهند»، وعمره خمسة عشر ربيعاً، برصاص العدو، وهي تقول: موعدنا الجنة يا ولدي.. ويسألها المذيع: هل ستمنع أولادها الباقين من قذف الحجارة؟ فترد بكبرياء وعزيمة: كلا ولئن سبق مهند أخوته، فسأقدم الآخرين، فداء للقدس، ودفاعاً عن مسرى الرسول[13]:

ويعرض علينا الدكتور عبدالرحمن العشماوي دور الأم في توجيه الشباب والناشئة، ورأب الصدع ، وتسديد الفوهات إلى الخارج من خلال عرض درامي صاعد، يحتدم فيه الحوار والحديث النفسي.. ويموج بالحركة الذهنية.. والموسيقى، وتتدفق العناصر المتقابلة والمتشابكة[14]:

أيّ خدٍّ لطمتْ ليلى على جثّةِ سعدٍ وسعيد

ولداها قُتلا.. وعلى الأرض دماءٌ.. ودماء

وعلى وجهكِ يا ليلَى علاماتُ استياء

وبعينيكِ دُموع.. وعلَى ثَغرِكِ مشروعُ نداء

ولدايَ اقتتلا.. كنتُ قد خَبّأتُ رشَاشين للزّوجِ الشّهيد

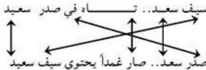
أملي أن يُكملَ الرّحلةَ.. سعدٌ وسعيدُ

ولدايَ احتملا – في اللّيل – رشّاشيهما.. ولدايَ امتشقا.. سيفَيهما

سيفُ سعدٍ تاهَ في صدرِ سعيد

صدرُ سعدٍ صارَ غِمداً يحتوي سيفَ سعيد

تصور هذه المقطوعة لحظة الانشقاق عن ثدي الأم.. والعقوق لحليبها.. وحين اجتاحت العواصف الهوجاء آذان الأشقاء.. ودوّت في رؤوسهما رياح الفتنة[15] وقتال العدو، وتكون النتيجة من خلال هذه المخالفة المعنوية والصوتية التي يختم الشاعر بها المشهد، مع المحافظة على موقع الأسماء.. كأن الجملة لم تتغير.. إلا من خلال المضاف مما يوجب الانتباه لمسار الحركة الذهنية في التركيب:



فيقوم التركيب على حركة تناظرية في تكرار سعد.. وتكرار سعيد، وحركة تبادلية من خلال المضاف سيف سعد.. سيف سعيد.. صدر سعد.. صدر سعيد.. مع الحفاظ على قوة التوازن التي تؤدي المعنى نفسه: تاه في.. صار غمداً..

وتدوي النصيحة من الأنثى التي تغرس في الأرض الثبات، وفي القلوب اليقظة وفي الرجال العزيمة.. سواء كانت أماً.. أو أختاً أو بنتاً إنه فم المرأة:

قالتْ فتاتي وهي تعلمُ علّتي صبراً أبي إنّ الزمانَ جَهومُ[16]

لا تُلقِ كفَّكَ للعدا مستسلماً فالحرّ للمجدِ الأثيلِ نديمُ

سِرْ والمشاعلُ في يديكَ مُضيئةٌ واصفع وجوهاً في خُطاك تلومُ

هذا دور المرأة الذي يأتي مشاركاً أو موجهاً.. تربي الطفل.. وتوقظ الأب.. وتنبِّه للأحداث.. وتعي عواقب الأمور.. وترد على الكائدين.. وتدفع العزائم إلى الأمام خشية الاستسلام أو التراجع.. ومن الجميل أن تنطلق هذه النصيحة من البنت لأبيها ليعبر الشاعر بذلك عن يقظة المرأة في كل فترات العمر، وفي كل مراحل القتال.

وهي لفتة لا نجدها عند شاعر آخر على هذا المستوى، ولا هذا النحو، يقويها بنغم الحكمة الجميلة: «إنّ الزمان جهوم» «فالحر للمجد الأثيل نديم» ليتخذ المقاتلون من هذه الحكم نبراساً يقتدون به في معركتهم نحو التحرير.

وتظل المرأة عند العطوي مصدر الوعي واليقظة، ورمز الارتباط بالأرض، والإصرار على التحرير، توقظ الفجر من سباته، وتدعو القوم إلى مباشرة الحياة، وتشير إلى نجمة النصر[17]:

النومُ طال.. من قال إنّ النومَ طال؟
هذا سؤالٌ.. يهذي به بعضُ الرّجال
وهناك أسئلةٌ.. وأسئلةٌ أخر.. تهذي بها الرِّيحُ.. وينكرُها البَشَر
ستظلّ أسئلةٌ تقال.. حتّى يفيق القوم.. والفجرُ يبزغُ للفيافي والحزون
وتعود سلمى بالشياه إلى الغدير.. وإلى التخوم
وتصوغُ بالشّبابة الصّفراءِ لحناً كالعبير..يحكي مرارةَ أمسِنا، ومسائِنا
وتضوعُ منهُ بشائرُ الحلم الكبير..كالفجر تسبقُه الطيور

تلقى سلمى هنا سلمى القصيبي هناك.. ويكون الدور واحداً.. والغاية مشتركة، وإن اختلفت جهة التعبير.. ومن الجميل أن يرتبط العزم بهذه السمات العربية التي تعني المحافظة على الهوية.. سلمى، والشياه، والشبابة، والغدير.. وأن تتحول الشبّابة صفراء تعبيراً عن الواقع المريض.. والحياة القاحلة، لكن ينبعث من هذه الصحراء أنفاس دفء.. تدعو إلى الأمل، ويعزف منها لحن كالعبير، تتهيأ الأوصال له بالبشرى.. غير أن الشاعر تعود إليه هلوسات الذين قالوا: إنّ النوم طال.. فبعد أن يلوح له الأمل.. يجده بعيد المدى، فيستحث خطا سلمى:

أوّاهُ يا سلمَى. متَى تَتَرَنّمين ؟ ومتَى على هذي الدُّجنَةِ تَظهرين؟
رغمَ البرُود، وعتمةِ الصّالات.. والهرولاتِ.. رغمَ اتّساعاتِ القُبَل..
رغمَ اللقاءاتِ المبرمجة الطّوال، لازالَ يحدونا الأمل.. لازالَ ينقصُنا العمل

وسلمى تتحول هنا رمزاً لكل معالم السلام.. والمفاوضات.. لكن فشلت كل المفاوضات، والمجاملات والقبل المصطنعة..

وتظل المرأة في شعر الشعراء السعوديين معبرة عن الثبات والطموح، لافتة الأجيال إلى معنى المثابرة والصمود.. رمزاً للانتفاضة،

بكل معانيها رسوخ الشخصية.. والتمرد.. والحجارة.. ومن الشعراء من يقيم القصيدة على هذا الرمز كما فعل.. عبدالله الخشرمي في قصيدته «مازالت عيناك حبيبة» وأحمد الصالح في أكثر من قصيدة، أو يجعلها مدخلا لقصائده.. يستلهم منها الحوار كما فعل العشماوي في العديد من القصائد[18]:

المحور الثاني: المرأة الضحية

نصّت معاهدة جنيف الرابعة الصادرة عن الأمم المتحدة سنة 1949 على حماية المدنيين في وقت الحرب، وفي قائمة المدنيين: الشيوخ والأطفال والنساء وغير المحاربين.. وفي عام 1974 صدر عن الجمعية العامة للأمم المتحدة الإعلان الخاص «بحماية النساء والأطفال في حالات الطوارئ والمنازعات المسلحة»[19]:

وقد سبق الإسلام إلى هذه القاعدة، فهو لا يجيز قتل الكبير الهرم أو من لم يحتلم أو ينبت أو المرأة أو الأعمى أو المقعد أو من انقطع للعبادة أو للعلم أو العامة من الصناع والزراع والتجار - إذا لم يشتركوا في القتال، ولم يعينوا عليه، ولا تعقر شاة، ولا دابة.. ولا يقطع شجر، ولا يحرق زرع[20] وقال فقهاء الإسلام بوقف القتال إذا وقع بين صفوف المقاتلين من لا يجوز قتله ، وكان هلاكه محققاً باستمرار القتال[21].

ولأننا نحارب عدواً لا يعبأ بالقيم ولا يقيم وزناً للأخلاق، يتفجر قلبه بالحقد، والبغض و الكراهية، أعماه الصلف والكبر والغطرسة، فقد تعرضت المرأة الفلسطينية للتشريد والتعذيب والتحقيق والاعتداء على العرض، والقتل، ولم يفرق اليهود في كل مراحل الصراع بين من يحمل السلاح - وهو يدافع عن شرفه ووطنه - وبين شيخ فانٍ، وصبي لم يحتلم،

وامرأة ضعيفة، وطالب علم أو تلميذ مدرسة، بل وجه نيران مدافعه، وفوهات رشاشاته إلى كل المدنيين.

كم إلى كم يعتدي الظالم.. يغتالُ ابتسامات العَذارَى.. ثمّ لا يعدمُ عُذرا؟

اسألي كلَّ قتيلٍ.. ذاقَ طعمَ الموتِ مراً

اسألي كلَّ يتيمٍ.. عربَدَ الخنجرُ في صدرِ أبيه

اسألي كلَّ فتاةٍ .. مزّقوا عنها ستارَ الطُّهرِ قسرا

اسألي دمعَ الثكالى.. واستغاثاتِ الضّحايا.. ودماءً ذهبتْ بالظّلم هَدرا

اسألي عن صولةِ الإنسانِ.. ما أقسَى وأضرَى!

قتل وتدمير ومطاردة على كل صعيد.. ووجود مكثف للمرأة في هذا الظلم.. من خلال السؤال.. أو العذارى.. أو الفتاة التي مزقوا ستار طهرها.. أو الأم التي فقدت ولدها أو الضحايا المصابين.. ويجعل من الإلحاح على السؤال - اسألي - (4) مرات وسيلة لإبراز هذا الظلم. وتأتي بعد (كل) لتفيد انتشار الآلام.

شيخٌ تخضّبَ بالدّماء ومصلحٌ يُنفى وحامٍ للذّمارِ يُهانُ[22]

وفتىً يعذّبُ في السّجون وغادةٌ تُسبَى وطفلٌ دمعُه هتّانُ

هذه الغادة التي تجمع بين الطفولة والأنوثة على ضعفها، وقلة حيلتها، وبراءتها لم تسلم من آذاهم.. فنالوا من شرفها، وامتهنوا كرامتها.. ولذلك فرت هي وأمثالها من وجه الظلم ضنّاً بالعرض والشرف، كالظباء حين ترى الصائد المتربص بها.

والقصورُ النُّضْرُ أمست بلقعاً والبدورُ الحورُ باتتْ في العرا[23]

والصبايا نافراتٍ كالظبا يتلاحَقْنَ أماماً وورا

وحين شجع الإرهابي الدموي شارون - وكان وزيراً للدفاع في الدولة العبرية - أعوانه على ارتكاب مجزرة صبرا وشاتيلا، وتكدّس في طرقات المخيم الأعزل أكثر من ثلاثة آلاف جثة من جثث الفلسطينيين، على مرأى ومسمع من دول العالم، والأمم المتحدة، ثم فشلت قضية محاكمة هذا السفاح في بلجيكا. بل تلقت بلجيكا ضغوطاً لتعديل القانون الذي يسمح بمحاكمته.. ويقتل أحد القادة اللبنانيين الذين في أيديهم مفتاح الاتهام الموجه لهذا الدموي السفاح.. وتصبح النساء في المخيم بلا عائل.. والفتاة بلا أب ولا أخ.. والمرأة بلا زوج ولا بيت.. والأم بلا ولد ولا بنت..تحس وطأة الظلم الذي يمارسه جيش الاحتلال ليحول المرأة إلى يتيمة، أو أرملة، أو ثاكلة، أو نائحة، أو ضائعة.. أو من بنات الليل..

والمُرْمِلاتُ الثّاكلاتُ حواسرٌ　　لا من تبوحُ بوجدِها أو تلطمُ[24]
السّافراتُ وما أرَدْنَ تكشّفاً　　لكنّهُ الهولُ المريعُ المعتِمُ
النّافراتُ من القذائفِ واللّظى　　مثلَ الظباءِ تُصيبُهُنّ الأسهُمُ
عصتْ الدّموعُ عيونَهُنّ فجلجلتْ　　بقلوبِهِنّ بما تُكِنُّ وتكظِمُ
يطوينَ أحناءَ الضّلوعِ على الجَوَى　　عيونُهُنّ بما طوَيْنَ تُتَرْجِمُ

تلك هي القيامة، والبعث والنشور، وهذا هو الهول والدمار والذهول.. لم يجدن تحت قبة السماء من يرثي لهن، أو يرحم ضعفهن، أو يجبر مصابهن، أو يمسح الدموع المنسابة.. أو يرفق بالقلوب الجريح:

وكأنّ أهوالَ القيامةِ فزّعتَ　　نظراتِهِنّ بما يروعُ ويُلجِمُ
يَشْكِينَ هلْ من مُنصفٍ يبكينَ هلْ　　من مُسْعفٍ؟ فقلوبُهُنّ تُكَلّمُ

وغصت أخبار الانتفاضة بما لحق المرأة الفلسطينية من تجبر.. ومطاردة.. وتخبط في الدماء.. واعتداء على أعراض الحرائر.. وهي

أغلى ما يملك الرجال من الشرف والكرامة.. وأعز ما تملك المرأة من الطهر والعفاف.. يصور ذلك موسى السليم في إشارة بعيدة المدى، عميقة الغور، تهتز بالإثارة والانفعال.. وتطلّ علينا من الكناية والضباب الكثيف[25]:

هذي مزارعُ والدي قد أحرقتْ.. هذي ديار أقاربي قد هُدِّمَتْ

هذا والدي قد تلّهُ الجلادُ حتّى يصفعَه

أمّي هنا ذاقت من المحتلِّ قهرَ الزّوبعة

يجعل الأم ختام المشهد بعد أن يتدرج فيه من المزارع إلى الديار إلى الوالد إلى الأمّ.. وكأنها قمة الإنذار .ولهذا يقدمها إلى صدر الجملة مخالفاً الجمل السابقة ، ويلوذ بغلالة الكناية في قوله «قهر الزوبعة» فيأتي التعبير صارخ الدلالة، نابض الشعور. ولعل الشعراء لم يجرءوا على الحديث عن انتهاكات العرض، لما يقترن بهذا الموضوع من حساسية، فيأتي تعبيرهم عنه في زوايا النص.. وفي إشارات عابرة.. كما في هذه الإشارة التي يومئ إليها هاشم الحراتي[26]:

ماتَ طفلٌ.. ماتَ شيخٌ.. واستباحَ الظلْمُ أعراضَ الكرام

مرّ عام.. وأنا في القيد مأسور .. وفي عينيّ حزنٌ وأسَى

دائرة من الأحداث.. والأزمان.. العدوان ينتشر ما بين موت الأطفال.. وقتل الشيوخ.. واستباحة الأعراض، والأيام تجري ليس لها حساب، والظلم مخيم، والحركة تمضي لا تتوقف، كدولاب في طريق منحدر.. والمرأة تتحمل مسؤولياتها في الدفاع عن عرضها، والذود عن وطنها، ونحن في الشرفات ننتظر النتيجة، فإن ماتت ترحمنا عليها، وسدت ثغرة من النضال، وإن حققت النّصر ظلت لحن قصيد.. وأغنية غزل.. ومتعة مجالس.. وألهية يتلهى بها الشعراء:

قلنا لامرأةِ الحجارة.. إمّا مسّها هلَعٌ..

وإمّا اغتالَها الشّعراءُ و الفصحاءُ في النّدَوات

محصنةٌ تحصّنُ صدرَها بالغَيمِ والأطفال

فإن سلمتْ تأسّيْنا مواسمَها.. وإنْ نَفَقَتْ كفانا من غنيمتِها الحجارة

في هذه القصيدة ألوان من الدمج، والتوظيف، والانتقال على مساحات من الذاكرة والتاريخ والتقاليد.. والمرأة تخلع كل ذلك وراءها فقد خرجت عن طورها القديم.. المعهود ..مادة للشعراء لتقترن بالحجر، ونحن في أماكننا.. نعلل ونحلل.

ومن هذه الدماء الباردة.. من دماء الثلج، يثور أحمد قران الذي أفزعه قتل المرأة المرضع، يقتلونها.. ويقتلون.. بذلك وليدها الذي يرضع ألم الفقد.. ويتفجر بالثورة.. ويتعلم المواجهة.. فالأم تسقيه كأس النخوة حية.. وميتة[28]:

كم مرضعٍ ماتَتْ بأيديكم.. وكمْ جثثُ الشيوخ!!

وكم الشبابُ الغضُّ ماتوا.. في عنابر سجنِكم.. ألأنّهم طلبوا الشّموخ؟

قد كنتُ أكرهُ فيكمُ.. حرقَ الحدائقِ والزّهور

وكذلك أنكرُ فيكمُ.. حرقَ المساجدِ والقصورِ

حتى رأيتُ الحرقَ في الإنسان!!

هانت أيُّها الأوغادُ في عيني.. الحدائقُ والمنازلُ والقصور

يمتطي الشاعر متن «كم» التي تحمل معنى التكثير.. لتكرار الفعل، وتكرار الفاعل والمفعول ، وتحمل معنى الاستفهام الذي ينكر الفعل.. ويستقبح الصنيع، ولم يجد بداً من المواجهة، وخلع رداء المقاطعة والغيبة، ليواجه عدوه بالحقيقة: أيديكم.. سجنكم.. فيكم.. أيها

الأوغاد.. إنهم لا يقتلون فقط بل يحرقون الأجساد، وتهون كل المصائب والأحداث.. فتك.. تدمير.. إبادة.. قتل جماعي..

صورة الأم المرضع في معركة التحرير تتكرر، بأشكال عديدة لدى الشعراء.. فقتل الأم قتل للرضيع عند قران.. وعند العشماوي: الطفل الذي يسبخ في تربة الضياع، ويهدم عليه سقف بيته، ويبحث عن أمه بين الأنقاض.. تنطقه الآلام. يصيح بالثورة، ويزأر في مهده بالتحرير..

والمعتدون يهرّبون الغدرَ في ثوبِ السّديم

وفمُ الضّحايا لايَني عن ذِكرِ خالقِهِ الكَريم

طفلٌ ينامُ على السَّريرِ ولا يَراهُ الفَجْرُ إلا في التُّراب

أمٌّ تنامُ بطفلِها وتقومُ تبحَثُ عنهُ بينَ التّائهين

وتدلُّها بعدَ العَناءِ عليهِ أصداءُ الأنين

أمّاهُ هذا المعتدي وحشٌ وليسَ لهُ خَلاق

فقِفي على جَبَلِ الصّمودِ أمامَ جائحةِ الفِراق

وثِقِي بأنّ الحقَّ منتصرٌ.. وأنّ اللهَ باق

كل فئات المجتمع تحمل همّ القضية.. الأمّ ترضع أولادها لبانها.. والبنت تذكّر أباها بالصبر.. والمرأة تحث زوجها على القتال.. والطفل ينطلق في الصغر بالحكمة البالغة حتى يصبح الصمود جبلاً.. حشوه الجثث والعزائم.. تقف اللوحة عند مشهد الطفل الذي تجده أمّه بين أنقاض الأحداث، ولا يدلها عليه إلا وقع النكبات، وأنات الضحايا، فينتج عن ذلك إصرار جديد يجري على لسان الطفل الرضيع، ويتلفع بعبارات مقدسة موجبة، يختم الشاعر بها المشهد: إنّ الحق منتصر، وإنّ الله باق وببقاء الله المنتقم.. يبقى الحق.. وينتصر المظلوم.

المحور الثالث: الطفلة القتيل[29]

يناجي عبد الرحمن العشماوي ابنته الصغيرة (شذا) فيصف ما يتعرض له نظائرها ولداتها في الأرض المحتلة من قتل وتشريد وحرمان فيقول[30]:

نحنُ نَخشَى.. حينما تَلْمسُ كفّاكِ الحَجَر

أنْ نَرَى في كفِّكِ النّاعمِ خَدشاً أو أثَر

كيفَ لو أبصرتِ طِفلاً حيَن يرميهِ الجبان.. برصاصٍ ودُخان

كيفَ لو أبصرتِ طِفلاً لم يذُقْ مذ رأَى دُنياهُ طعماً للحنان

لم يذُقْ إلا الأسَى المرّ.. ولم يسمعْ سوَى صوتِ الطّعان

حين طرح هذا العدو كل المواثيق والمعاهدات وراء ظهره، وألقاها في خرائب الحقد، ودفنها في مياه البحر مع النفايات النووية التي يعدّها ليعتدي على المدنيين نساء وأطفالا.. تساقطت زهور الأطفال بين يديه، فهو يقصف المساكن بطريقة عشوائية، ويهاجم المدارس.. ويطارد الأطفال.. وتغصّ مراكز المعلومات والصحف، ووكالات الأنباء بأعداد الضحايا، وتصنفهم إلى مستويات حسب فئات الأعمار (أقل من 18 سنة) ما بين 18-29، ما بين 29-30، ما بين 40-49، فوق الخمسين.

وبحكم هذا الاتجاه في الإحصاء يعدون الضحايا من غير نص على الضحية ذكراً أو أنثى.. وقد بلغت نسبة الأطفال في إحصائية بتاريخ 2002/9/26 صادرة عن مركز المعلومات الفلسطيني على الإنترنت[31] (22%) من الشهداء.. ومن المتوقع أن تكون القوات الإسرائيلية قد أخفت جثث شهداء إضافيين خصوصا في مخيم جنين. وفي مدينة نابلس. ومنذ أسبوعين من الآن 1424/8/23 والدبابات الإسرائيلية تدك مخيمات رفح،

والمنطقة الحدودية فيها، ومخيم يبنا، وهدمت أحياء بكاملها وشردت أهلها، ومات من مات تحت الأنقاض، ومنهم الشيوخ والأطفال والنساء..

وربما كانت نسبة إصابة الإناث في هذا القصف العشوائي أعلى بحكم ارتباط النساء والبنات في البيوت ومبناهن على التحفظ والستر.

وقد ذكر المفكر اليهودي «يوري دافيس» في كتابه «الدولة الفلسطينية» الذي صدر 1990 في أثناء الانتفاضة الأولى أن جرائم الحرب الإسرائيلية شملت قتل الفلسطينين غير المسلحين رجالاً ونساءً وأطفالاً تحت سن (14) بمعدل شخص كل (24) ساعة، وفي حالة استعمال المعدلات السكانية البريطانية يكون معدل القتل (500) شخص في كل شهر و(17) شخصاً في كل يوم[32].

وفي مقال بملحق الأربعاء أن معدل قتل الفلسطينيين في النصف الأول من عام (2002) يبلغ (7) أشخاص يومياً[33] ويبدو هذه الأيام أكثر من (10) أشخاص يومياً وهذا هو «الهولوكوست» الحقيقي.. اليومي الذي تمارسه إسرائيل على الفلسطينين، بل لم يعد هذا المصطلح يكفي للتعبير عن حمامات الدم الجارية في الضفة والقطاع.

وأصدرت الجمعية الإسرائيلية للدفاع عن حقوق الإنسان تقريرها السنوي لما بين يوليو 2001 ويونيو 2002 وذكرت فيه أن نسبة المدنيين في العمليات الإسرائيلية والتحقيقات تعكس صورة مرعبة للوضع، خصوصاً أن هناك نساءً وأطفالاً بين المدنيين الفلسطينيين القتلى، وأورد التقرير حالة أم وولديها وهما في الثالثة والرابعة من العمر استشهدوا في الخامس من أيار (مايو 2002) بنيران الجنود الإسرائيليين.

وأصبحت الحضارات تخطط بالصاروخ لا بالقلم.. وبالعنف لا بالسلام.. وبالعدوان لا بالرحمة.. وتعمل على خلاف مصلحة الإنسان، وتعلن الحرب على البشر بدل أن تعمر الأرض وتدعو إلى الإخاء، والطفل

يأتي ليستقبل بالكفن لا بالمحاضن، وبالنعوش بدل أكف القابلات، وتنتظره القبور بدل الأسرة والمهاد.

هنيئاً للحضارات التي ترسمُ بالصّاروخِ وجهَ العالمِ الحرّ[34]

هنيئاً هذه الحروبُ على جَوْهرِ الإنسان

صارَ الكفَنُ الأبيضُ زيَّ الخَلقِ في صيحتِهِ الكبرى على ثغرِ القوابل

سجل الأدب السعودي حالات كثير من الأطفال الإناث اللواتي سقطن برصاص الأعداء يتخبطن بدمائهن دون رحمة.. لم ينظر العدو للاتفاقات الدولية.. ولا لطبيعة الأنوثة.. ولا لبراءة الطفولة.. وكأنهم يتصيّدون الأطفال كم تصيّد نظراؤهم الإنجليز الحمائم وأصحابها في دنشواي.. وسنقف على رثاء ثلاث شهيدات:

1 – رثاء ابتسام حبش:

من قرية «كفر حارث» بالضفة الغربية، دهم اليهود قريتهم ليلاً واقتحموا المنزل، وأخرجوا كل من فيه إلى الفناء، ووضعوا السلاح في وجه والدها «عبدالرحيم» ثم أطلقوا الرصاص عليها أمام أفراد الأسرة بلا ذنب ولا جريرة، وهي لم تبلغ ستة عشر حولاً من العمر، ثم غادروا المنزل، وهي تغرق بدمائها.. وتتلوى حتى لفظت أنفاسها، وتعفر وجهها الصبوح بالتراب .. رثاها عبد الرحمن العشماوي فوصف وقوع الجريمة[35]:

الليلُ.. لا.. لا تسألوني عنهُ حينَ أتَى كئيبَ الوجهِ في وقتِ المصيبه

لكنْ عنْ أحبَّتنا الذينَ مضَوا علَى دربِ الشّهاده

عمّا رأت عينايَ.. حينَ تعطّرَتْ أفاقُ قريتِنا بأنفاسِ «ابتسام»

لمّا تحولّتِ الدّماءُ بحيرةً.. وتضوّعت بالمِسكِ قريتُنا الحزينه

ويدُ «ابتسامٍ» في فناءِ الدارِ ترقعُ ثوبَ والدِها المجاهد

هي لحظةٌ مرّت تعدّدتِ المواقفُ في مداها والمشاهد

يبستْ يدٌ.. وجرى دمٌ.. وبكَى أبٌ.. حزناً وأطفئتِ المواقد

بهذه البداية الصارخة يبدأ الشاعر القصة.. الليل: ساعة السكينة والإخلاد إلى الراحة.. والاستسلام إلى النوم.. لكن الأفاعي تداهم في الليل.. والذئاب تصول في الظلام.. وتفاجئ على حين غفلة: ولا ترحم قوياً ولا ضعيفاً.. ويعرض الشاعر علينا صوراً مما لحق جمال ابتسام من ذل القتل والتعفير والإهانة، فوجهها معفر بالثرى وأهدابها أطبقت فلا ترى، وشعرها غارق في الدماء يرسم خارطة الأسى العرب:

ماذا أرَى؟! وجهَ ابتسامٍ؟ ذلك الوجهُ المعفّرُ بالثّرَى

أهدابُها تلكَ التي انطبقت فما عادَت ترَى

شعرُ «ابتسامٍ» ذلكَ الشعرُ المموّجُ فوقَ خارطةِ الدماء

شعرُ «ابتسامٍ» أم خيوطٌ من ذَهَب

تمتدّ مثلَ أشعّةِ الشّمسِ الوليدة.. تستحثّ خُطا العَرب

شعرُ «ابتسامٍ» أم خيوطُ النار.. تنسجُ للأسَى العربيّ أثوابَ اللهب

أسئلة تنبئ بالحيرة والذهول.. كأن الشاعر يسمع أصواتاً متعددة من داخله.. فيجذبه هذا ويفكه ذاك.. وكأنما تداول سمع المرء أنمله العشر كما يقول أبو الطيب.

2 – رثاء الطفلة هدى:

وهي طفلة صغيرة لم تكمل العام الأول من عمرها، أصابها رصاص العدو في إحدى هجماته على معسكرات اللاجئين العزّل متستراً بظلام الليل

، فيخرق بردته بالرصاص، ويذيب صمته بالمدافع ، ويصيب بأسلحته الصغير والكبير ،والرجل والمرأة وينتزع الأطفال من أسرة الأحلام، ويسلمهم لأنياب الموت.. ومن الطبيعي أن تكون أكثر ضحاياه في هذه الهجمات من الأطفال.. وهكذا قضت الطفلة البريئة هدى نحبها وهي تبحث عن ثدي أمها أو تتلمس صدرها الحنون.. فبأي ذنب قتلت؟ أثار مقتل هذه الطفلة شاعراً من مكة هو الشريف عبد الله بن صالح فرثاها بقصيدة عنوانها «ما ذنبها» استهلها برسم معالم الطفولة البريئة[36]:

هَتَفَ الفؤادُ توجّدا ... ما ذنبُها قُتِلَت هُدى؟
ما ذنبُها وهيَ التي ... لم تَدْرِ ما معنى الرّدَى
ما أكملتْ عاماً ولا ... خَدَشَت أناملُها العِدا
أثِمَ العدوُّ بقتلِها ... لُعِنَ العدوّ على المدَى

وحين يهتف وجدان الشاعر.. تهتف معه البشرية قاطبة لأن الظلم يغتالها، وينفرد بها وحش كاسر لا يعرف للنفس حرمة، وهي مرتبة أعلى بكثير من مجرد «الإثم» الذي عبر به الشاعر. والذي لا يعني أكثر من عمل ما لا يحل، أو الذنب عموماً، وأكثر من اللعن الذي يجري على ألسنة الناس في الصغائر والعظائم، أليس فعله مما ينطبق عليه قوله تعالى: ﴿فكأنما قتل الناس جميعاً﴾ [المائدة: 32] وإذا كانوا يتعللون بقتل من يقذفون الحجارة.. أو يحملون الحقائب الملغمة.. ويحتزمون الأحزمة الناسفة، فما ذنب هذه الطفلة البريئة التي لا تعرف سوى ثدي أمها.

إنه البغي المبيت، والحقد الدفين على البشرية قاطبة وقدر هذه الأمة أن تذود أعداء الله وأعداء البشرية. ولهذا يختم قصيدته بقوله:

لَمّا شتاتَ جموعِنا ... فالخصمُ زادَ تشدُّدا

إمــا الخـضــوعُ لأمــرِهِ فـتـضـيـعُ أمّـتُـنـا سُـدَى
أو أن نـعـيـدَ صـفـوفَـنـا فـيـكـونُ ذاكَ تـوحّـدا

وإذا كانت القصيدة تتسم بالتسطح والانبساط، وتفتقر إلى التكثيف الفني، والإثارة النفسية.. والصور، فقد جاءت بروح طفولية تذكرنا بمحادثة الأطفال ومناجاتهم.. كأن الشاعر يناجي هدى، ويتبسط معها لتفهمه وتعيه.

3 - رثاء الطفلة إيمان حجو:

عرضت الصحف ووكالات الأنباء صورتها، والرصاص الآثم يخترق جسدها في أكثر من موضع، وقد تضرّجت بالدماء، وامتدت إليها شرايين الأسلاك بعضها ينقل الأكسجين، وبعضها يوصل الدماء، وبعضها يقيس الضغط، وبعضها يراقب القلب، كأنها شبكة اتصالات. وعكف الأطباء على معالجتها ولكن بلا جدوى.

حظي حادثها باهتمام كبير من الشعراء، لا يفوقه إلا اهتمامهم بحادثة محمد الدرة المفزعة.. ولعل شهورها الأربعة التي قضتها على ظهر الحياة منذ الميلاد شاهد على وحشية هذا العدو وضراوته، يصور ذلك بهاء عزي فيقول[37]:

يمارونَ في حقّ البرايا وصونِهِ فوا للبرايا كم تقاسي وكم تعنو
تمزّقُ والأحشاءُ شهدُ فحيّرَت هوَى العينِ هل تُغضي لذلك أم تعفو
فيا لبريءٍ قارَعَ البطشَ مهدُهُ سيغفو بأمنٍ قد أعدتْ لهُ عَدْنُ

وبدت الطفلة البريئة من خلال صور الإعلام ملفوفة بلفائف القطن.. شوهت صورتها، وشدخ رأسها، ومزقت أوصالها، وكم يحتمل هذا الجسد الغض أمام شظايا الصاروخ المتفجر؟ يقول العشماوي[38]:

آهِ يـا إيـمـانُ يـا راحـلـة قبلَ أنْ تُكملَ سُقياها الضّروع
أنتِ كالشّمسِ التي غيّبها ليلُها قبلَ بداياتِ الصّدوع
أطلقوا نحوكِ صاروخاً فيا خجلةَ القصفِ منَ الطفلِ الوديع

لم تشفع لها عند هذا الغازي التتري رضاعة الحليب ولا حفاظة الإخراج، فلحقت موكب الشهداء وهي تستهل الحياة، وودعت الوجود وهي بذرة صغيرة، يقول عبدالله السالم من الدلم[39]:

بالأمسِ قد كانت هُناك يضمّها الصّدرُ الحَنون
ترنو لرضعةِ أمّها تُمسي تظلّلها الجفون
واليومَ باتتْ ماضياً ذكرى تؤرّخها السّنون

أما صالح الزهراني فيجد في هذه المأساة الإنسانية للطفلة الرضيعة ما يورث العداوة، ويؤجج المقاومة، ويلهب المشاعر، ويلهم التضحية، ويؤسس النضال، ويضرم الحماس، ويستقطب المزيد من الشهداء، وستنمو من أشلاء «إيمان» أغصان تظلل الوطن وفروع تصبح في وجه العدو، وتعلن المقاومة، ورفض التبعية والخنوع وستنمو لأحجار الانتفاضة أظفار تنشب في حلق العدو، وأسنان تنهش جسده، وقوة تثأر للشهداء، وسيظل الوطن حياً طالما غذته الدماء الذكية[40]:

رحلتِ والوطنُ المحروقُ عاصفةٌ وللحجارةِ أظفارٌ وأسنانُ
ما أحرقَ القصفُ عصفوراً على فنَنٍ إلا تنامتْ منَ الأشلاءِ أغصانُ
لا تحرقُ القاذفاتُ السّودُ محترقاً بعشقهِ، قلبُهُ نورٌ ونيرانُ

وستبقى إيمان وغيرها ممن قتلوا عدواناً وظلماً، أو دافعوا عن أوطانهم غيرة ونجدة، حياء في قلب الوطن، وفي ذاكرة التاريخ، وفي عقل الأمة، تختلط صورهم بأشجار الزيتون المبارك، رمز فلسطين ورمز السلام،

وتطل وجوههم من فوق الأقصى تذكرنا بعروبته وإسلامه، وإنما الميتون أعداؤهم الأدعياء:

ما متّ ماتَ الرجالُ البورُ ما نطقوا ولا امتطى صهوات الموتِ فرسانُ
نداكِ منْ ورقِ الزّيتــونِ منهَمِرُ ومنْ محيّاكِ فوقَ القدسِ هتّان
الميّتونَ «حُثالاتٌ» ملفّقةٌ تاريخُها كلّهُ زيفٌ وبطلانُ

ويعلن الشاعر استحياءه من التقاعس والخمول الذي اعترى الأمة، فقصرت في الدفاع عن (إيمان) وأمثالها، فغطى قلبه غطاء كثيف من الحياء والاستخذاء، وكثبان الرمال، فالأرض يعم فيها الظلم، ويستطيل القوي على الضعيف:

إيمانُ حاولتُ أنْ ألقاكِ مبتهجاً علّي منْ حللِ الأبطالِ تيجانُ
لكنّ وجهي حزينٌ والمدارُ لظًى وفوقَ ظهري منَ المأساةِ كثبانُ
والكونُ كونانِ: مقتولٌ وقاتلُهُ والأرضُ نصفانِ مسجونٌ وسجانُ

ويختم قصيدته بنفثة من أعماقه تصور أسفه وحزنه، وتكشف بعد رؤيته للأحداث ويقظته لمجرياتها، وسبر أغوارها، ويعتذر عن سوء ما آلت إليه، ويطلب من «إيمان» أن لا يغلبها الغضب على المحبة، وأن تبقي على علائق القربى، وتدعو لمن تهاون في حقها، أو قصر في الدفاع عنها بالمغفرة:

لكنّ للذنبِ يا «إيمانُ» مغفرةً وللمحبينَ زلاتٌ وغُفرانُ

ومن هذه المعاني أيضاً ينسج باناعمة قصيدته في رثاء هذه الطفلة التي لم تهنأ بكأس الحياة حين عاجلها كأس الفناء بالأيدي الآثمة، الملطخة بدماء البشرية، لكن أشلاء هذه الطفلة ستورث الصمود، وتلد الأمل، وتصنع العزيمة، فيقول[41]:

مازالَ في قلبِنا المجروحِ إيمانُ أنْ سوفَ تكبُر رغمَ الموتِ إيمانُ
وسوفَ يولَدُ في أشلائِها أملٌ عذبُ الرُّؤى ملؤهُ نورٌ ونيرانُ
وسوفَ تورقُ إذ تروَى بأدمعِها حدائقُ الحُلُمِ الآتي وتزدانُ

ويلتقي عادل باناعمة مع الزهراني في روح قصيدته وفي كثير من المعاني لأن موضوعهما واحد، وربما نظر أحدهما للآخر.

أما عبدالله السالم فينذر اليهود أن هذه الدماء الزكية لن تذهب هدراً، ولن تمضي دون عقاب، وسيتصدى الغُير من أبناء الأمة ليأخذوا بثأر الشهداء والأبرياء، وسيأتي هذا اليوم قصر الأجل أم طال، يقول:

لا.. لن تهونَ، ولن تهون قل: لليهودِ ستندمون
فجرُ العزيزةِ قادمٌ لكنَّكُمْ تستعجِلون

المحور الرابع: الفتاة الشهيد

لم تتخلف المرأة الفلسطينية عن الرجل في أية مرحلة من مراحل النضال، بالمشاركة في القتال، أو إسعاف المصابين، أو نقل الأخبار، أو توزيع الذخيرة، أو حمل الطعام والماء.. وفي ذاكرة الشعب الفلسطيني العديد من هذه الأخبار.. والجديد في الحركة الأخيرة مشاركة الفتيات من سن 16-19 في العمليات الاستشهادية.. نتيجة عدم تكافؤ الفرص والإمكانات بين شعب أعزل وجيش يستعمل ضده كل ما أفرزته آلة الحرب من طائرات الأباتشي وإف (16) ومروحيات عمودية، وصواريخ ودبابات ورشاشات، حتى البوارج الحربية في عرض البحر، مع الحصار والاغتيالات، وضرب المدن والتجمعات السكانية الفلسطينية، وإبادة المخيمات مع ما في الأرض الفلسطينية من كثافة تعد من أعلى نسب الكثافة السكانية في العالم ، يقول رشيد نهاري[43]:

يخرجُ الأطفالُ.. من نافذةِ الوقتِ القديمة.. ينحتونَ أناشيدَ المطر..

ويقولونَ كلاماً هامشياً.. ماتَ من يهوَى الظلام.. ماتَ منْ يهوَى الظلام

فعلَى الزّيتونِ أنْ يرفعَ رأسَه.. وعلَى الشّيطانِ أنْ يأكلَ نفسَه..

تفجر الغضب في قلوب الفتيات كما تفجر في أعصاب الفتيان، وشاركت الفتاة أخاها في حب الاستشهاد، وضربت المثل للمرأة المدافعة عن الوطن[44]:

أيّ أنثَى طلعتْ في موسمِ الثورة؟

كَيْ تكنسَ من واحتهِ كلَّ الرّجولاتِ.. المزابل

علّقتْ تاريخَها في طرَفِ الكوفيةِ الشّهباء

وانقضّت علَى الحاضرِ غضباتٍ صواهل

وقد تنبأ الشاعر أحمد علي كتوعة في قصيدة مبكرة (1405) بدور الفتاة الفلسطينية في الصراع، واشتراكها مع الشباب في التضحية، وحمل السلاح حتى يجد العدو غصة ذلك عوسجاً ينشب في حلقه[45]:

يروونَ عنكِ يا صغيرتي.. هناك.. في زحمةِ الشّجَنِ المعتّقِ في الصّدور

في عودةِ المقاتلِ الهَصور.. حاملاً ذراعَه الوحيدة.. وبندقيةً تخافُها الصقور

أراكِ يا صغيرتي في لحظةِ القتال.. في عيونهم.. تحاورينَ صمتَها الرّهيب..

تشعلينَ فتلةَ الشّجاعةِ المعبّأة.. في جوقةِ الرّصاص والمفرقعات

وكانَ أنْ نبتِّ يا صغيرتي.. نبتٌّ في صدورِهم عواسج.. عواسج

وكنتِ يا صغيرتي.. مساحةً جديدةً للاقتتال

وكثيراً ما صدقت قراءة الشعر السعودي للمخبأ المستور من

الأحداث، في ضوء المؤشرات الدالة، والإرهاصات المعبّرة عن هذا المغيب.. وهاهو الشاعر في ظل الشجن المعتّق في الصدور يرى أن الفتيات الصغيرات هن آخر ما في جعبة النضال، وأنهن سيشعلن في وجه العدو نيران المقاومة.. ويصبحن في حلقه شوكاً دامياً:

لم يبقَ خِيار.. تبقَى أحزمةُ البارود (46)

لتبقَ الحرية.. يبقَى القدسُ.. ويرقَى غصنُ الزّيتونِ.. علَى أكتافِ الدّار

لم يبقَ خِيار.. قولوا للعالمَ.. سَنموتُ لنحيا

لكنْ لا يوجدُ شيءٌ بالمجّان.. في أحزمةِ البارود ستأخذُ نصفَ الجلادين

ويواصل أحمد صالح الصالح تمجيد نضال الشبان والشابات، الذي يعبر عن أعماق الأمة، ويعوض مرحلة الاستكانة والبيات التي مرت بها(47):

أطفالُ بيتِ المقدسِ يَستسقُونَ للأحياء.. أزمنةً برائحةِ الجهاد تَطيبُ

يَستسقُونَ للوطنِ المناضلِ.. ثورةً.. ودماً.. وعزماً.. دونَهُ الشّهبُ

إن ما شاهدته الفتيات من ظلم مجسم، كأنه صخرة سيزيف.. أو نار جهنم.. يقع على أمهاتهن وأخواتهن دفعهن إلى استرخاص الروح.. يدل على ذلك أن أكثر الشهيدات سبقهن في الشهادة أخوة وأخوات.. قتلهم اليهود غيلة أو مواجهة.

وآخر عملية فدائية وقعت في أول أكتوبر 2003 قامت بها هنادي جرادات. قتل اليهود أخاها وخطيبها قبل شهر من العملية فأبت إلا أن تأخذ بثأرهما وأن تلحق بهما، فقد كان حجر الانتفاضة خاتم الخطوبة.. وكان الوطن هشّ الزوجية:

هوَ الحَجَرُ الفِلَسطيني.. سيّدُ وقتِنا هذا

وأجملُ ما يزفُّ بهِ الحبيبُ إلى الحبيبه
يباركُ أرضَها ربُّ السمواتِ الجميله

هذا الشعار المدوّي الذي انهمر منه الماء، واشتعلت منه الثورة هو سيد الزمان.. الحاكم بأمر الله.. يربط القلوب ببعضها، ويباركه الله.. ولن يتغلب عليه اليهود مهما استعملوا من أدوات القهر والجبروت.. وافتعلوا من وسائل التخويف والإرهاب.

ولطالما نَزعُوا صبيّاً يافعاً ... من أمِّهِ الثّكلى ووالدُهُ الشّهيد[48]
فتسابقَتْ للتّضحياتِ لِذاتهُ ... مبرورةَ الإقدامِ صادقةَ العُهود

هكذا ..كل الفتيات والأمهات يحاصرهن القتل.. فالأم تثل ولدها وقتل قبله زوجها، ويهاجمون ولدها الآخر، فيأخذونه أسيراً في حكم المعدوم .. أو يموت تحت التعذيب.. أو يطلق عليه جندي إسرائيلي مأفون.. رصاصة يتدرب بها على الشجاعة الخائرة في أعماقه.. وما على المرأة عندئذ إلا أن تركب الصعب، وتواجه الخطر. وما أجمل ما يقول باعطب في تصوير ذلك:

شدّت أزارَ الجدّ كلّ خريدةٍ ... وشدا الصّغارُ ملاحمَ العظماءِ
كتبَ الرّصاصُ على الصّدورِ قصيدةً ... عصماءَ تروي كبرياءَ نِسائي

أليست المرأة دائماً مشدودة إلى مظاهر الزينة والحلي.. تبحث عن الأزياء والموضات.. لا يعدل ذلك عندها شيء.. فما بالها في أرض فلسطين طرحت الحليّ.. وألغت الزينة.. وأثرت خشن اللباس؟.. وما أجمل أن يوظف الشاعر حديث العشر الأواخر من رمضان «جدّ وشدّ مئزره» الذي يرى فيه بعض الشرّاح أنه كناية عن اجتناب النساء، وكأن المرأة اشتغلت بالجهاد عن كل شيء..

ويكتب الرصاص على الصدور الناهدة قصيدة المقاومة لا قصيدة المتعة والغزل لقد أصبحت المرأة مهتمة بأمر التحرير، مشغولة بالقتال ولم تعد تشغلها مطالب الزينة والطيب كم هو الشأن في كل العصور والأزمان[49]:

للـه درّ شهيـدات بذلـنَ صبـا فأينَ من بذلهنَّ الحسنُ مقدارا
وأينَ منهنَّ فعلُ الغانيات إذا تأرّجَ المسكُ في الأعطاف فوّارا
يا للشهيدةِ إذ تهديكَ مشعلَها لعلّ من نارهِ من يُشعِلُ النّارا

فتيات يبذلن الحياة رخيصة وهن أشد ما يكون المرء إقبالاً على الحياة.. في مرحلة الصبا والشباب.. ونعمة الحسن والكمال.. وإذا انشغل سواهن بالزينة والعطر انشغلن بدم الجراح، ورائحة البارود.. وينتظرن من يلتقط المشعل ويكمل المشوار.

تناولت صحيفة «الصانداي تايمز» مشاركة المرأة الفلسطينية في العمليات الاستشهادية، وعدت الصحيفة ذلك انعطافاً مخيفاً في الصراع، مؤكدة أن إسرائيل ستجد صعوبة في التعرف على النساء اللاتي يهيئن أنفسهن لهذه العمليات.

وكانت فتاة فلسطينية تستعد لتفجير عبوة ناسفة في محطة الحافلات في تل أبيب، فانكشف أمرها.. قد أثارت الرعب في قلوب الإسرائيليين[50].

وسمعنا في الأخبار أن سلطات الاحتلال نفت فتاة فلسطينية من الضفة إلى القطاع لاتهامهم إياها بمساعدة أخيها الشهيد في العملية.. وأذاع راديو لندن في أكتوبر 2002 أن جهات أمنية أبلغت السلطة الوطنية باعتزام فتاة فلسطينية من رام الله القيام بعملية استشهادية، وأن السلطة

بحثت عنها مدة أسبوع، ولم تعثر عليها يقول إبراهيم الفوزان من القصيم:

وغيدٍ تغرسُ الأمجادَ للأمّه.. تحطّمُ بالجهادِ سلاسلَ الغُمّه

غِراسٌ لابنةِ الأزور.. جناها الموتُ للباغينَ قدْ أثمر

إن هذه الصلابة في المواجهة .. والتعبئة بين الشباب والشابات قد أعادة التوازن النسبي بين الطرفين مع فارق السلاح والإمكانات والظروف. لأول مرة في تاريخ الصراع الذي امتد نحو قرن تدفع اسرائيل فاتورة الحساب على هذا المستوى.. وإن كان ما تفعله أضعاف ذلك.

لم تَسألينَ عنِ المدجّجِ بالبطولةِ منْ يكون؟[51]

ينقضّ كالإعصارِ يهزأ بالحواجزِ والحصون

لا تسألي فأنا الشهيدُ أضاعَني الزّمنُ الحرون

وجود المرأة في هذا الحوار.. جعله قويا، والمرأة هنا شخصية مبهمة.. لم تسألين.. إنها كل امرأة تهيئ الفرصة للشهادة.. وتدعو أولادها وبناتها للتضحية.

والجميل أن الأهل يستقبلون أبناءهم الشهداء بالفرح والابتهاج ويقدمون في العزاء الحلوى بدل القهوة المرة، وقد سمعت مقابلة مع والد الشهيد سعيد الحوثري في إذاعة لندن وكان الرجل في منتهى التماسك والفرح، وتمنى أن يقضي أولاده التسعة نحبهم بأسلوب ابنه سعيد.. يقول القصيبي في رثاء آيات الأخرس[52]:

يشهدُ اللهُ أنّكم شهداءُ يشهدُ الأنبياءُ والأولياءُ

متّمْ كَيْ تُعَزُّ كلمةُ ربّي في ربوعٍ أعزّها الإسراءُ

انتحرتم؟ نحنُ الذينَ انتحرْنا بحياةٍ.. أمواتُها الأحياءُ

وامتد حبل الشهيدات في الأفق.. شامخاً في السماء.. متصل الحلقات.. مشرق القسمات.. من دلال المغربي إلى هنادي جرادات.. تتعدد الأسماء.. والقصة واحدة.. فكل واحدة فصل من الرواية، وبيت من القصيدة، الدوافع واحدة.. والوسائل متشابهة.. والأعمار متقاربة.. وسأختار ثلاثاً منهن للتعريف بهن شعرياً:

1 – دلال المغربي:

من الرعيل الأول من الشهيدات، قامت بعملية استشهادية في إحدى المواقع وكان عمرها عشرين عاما.. أوقعت قتلى وجرحى.. سجّل بطولتها الشاعر: علي بن حسن العبادي رئيس نادي الطائف الأدبي. وصف عملها بأنه بطولة لا يقوى عليها الكثيرون من الرجال، واستهل القصيدة بقوله[53]:

البطولاتُ استقوها من «دلال»   وارفعوها فوقَ أعناقِ الرِّجالِ
غادةٌ ما عرفَتْ طعمَ الكرى   لا يذوقُ النَّومَ ذو داءٍ عُضالِ

مطلع يتدفق بعواطف الشاعر.. ويثير انتباه المتلقي.. ويمثل واجهة أو مقدمة جيدة للقصيدة يلخص مضمونها على نهج النظرية الكلية في علم النفس.. وقد كشف ما يعتمل في نفس الشهيدة من قلق، ويبحث أسباب إقدامها على الشهادة:

ما أصابَ الأهلَ قد أرّقَها   من بلاءٍ ونَكالٍ وابتذال
فمضَتْ للثأرِ لا تمنعُها   طعَناتُ السَّيفِ أوحدَ النِّصال

ثم يصف فعلها في العدو:

لقّنَتْ أعداءَها ما جهِلوا   وأرَتْهُم كيفَ عقبَى الاحتلال

ويرسم صورتها بعد الشهادة:

جُندِلتْ فوقَ الثّرَى راضيةً بيدِ آثمةٍ يومَ النّزال
ورأينا جسمَها الغضُّ وقد طُرِحَتْ أرضاً محاطاً بالجلال

ويعرض فكرة تناولها أكثر الذين رثوا الشهيدات.. هي تمتعها بالجمال والأنوثة التي لو أرادت لاستغنت بها عن هذا المصير.. وعاشت عيشة راضية:

يا كَعاباً لو أرادَت عيشةً كلُّها زهوٌ لعاشَتْ في اختيال
ضَرَبَتْ عن ذاكَ صَفْحاً وغدَت مثلاً للفخرِ بل خيرَ مثال

والقصيدة - كما ترى - نامية، متدرجة، تنتقل من فكرة إلى فكرة حتى تصل إلى نهايتها .وإن بدا عليها بعد ذلك المطلع القوي شيء من الوهن والفتور يتضح في: «عقبى الاحتلال.. عاشت في اختيال.. خير مثال» كما ظهرت قوة المحفوظ الشعري في: «طعنات السيف أو حد النصال.. وقد طرحت أرضاً.. جندلت.. يوم النزال»

2 - سناء المحيدلي:

تمثل الجيل الأوسط من الاستشهاديات.. فجّرت عبوةً ناسفة بين جنود العدو فأصابتهم بخسارة كبيرة، وكان لاستشهادها صدى كبير في الإعلام والصحافة.. ولم يتجاوز عمرها ستة عشر عاماً.. يتردد اسمها في دواوين الشعراء.. وقد رثاها حسين عرب بقصيدة تتكون من (45) بيتاً، عنوانها: «ابنة التاريخ» تتميز ببنية تركيبية قوية.. وبدفق شعوري فياض، وانفعال وطني قوي.. وانهمار موسيقي متدفق. مع تعدد الإضاءات على الواقع.. والدوافع والشواهد.. والصور.. يفتتحها بقوله:

اكتُبي تاريخَنا باللهبِ وارسميه بشظايا الغضبِ[54]
واتركي كلَّ جبانٍ غادرٍ يمضغُ الأقوالَ باسمِ العربِ

ونستطلع منذ البداية اتجاه القصيدة الذي يدور حول:

1 - تمجيد صنيع المحيدلي: فقد صنعت تاريخاً جديداً، وتحولاً مهمّاً في مسيرة النضال، ولهذا يدعوها «ابنة التاريخ» ويتكرر ذلك خمس مرات في القصيدة، ويذكر صغر سنها وأنها حملت الهمّ مبكرة وتركت اللعب ومطالب الطفولة:

يا ابنةَ العشْرِ وستٌّ بعدَها قد طويتِ العمرَ طيَّ الكُتُبِ
كيفَ غادرتِ رفيقاتِ الصِّبا غافلاتٍ ولِداتِ اللَّعبِ

ثم يعرض لعزوفها عن المتع، وما تولع به الأنثى من الثياب.. والحليّ.. وما يغريها من اللهو.. فاندفعت نحو جيش العدو كاللهب.. تنتقم لأهلها ووطنها:

ما تصبَّيتِ بثوبٍ فاخرٍ ساحبِ الأذيالِ بادي القشَبِ
ما تزيَّنتِ بعقدٍ باهرٍ في ثناياهُ بريقُ الذهبِ
بل تسَرْبَلْتِ بنارٍ خمدَتْ ثم ثارتْ بينَ جيشٍ لجبِ

ثم يدعو لها بالثواب، ويعدها بالجنة، فقد فعلت ما فعلت في سبيل الله ورضوانه.. وتلبية لدعوة نبيه في الجهاد.

2 - جدير بالأمة أن تتعلم من هذه النماذج الأبية، من الفتيات اللواتي يأبين الذل، ويرفضن الخضوع، ويؤثرن الشهادة على الحياة في ظل الاحتلال والاستبداد:

علّمينا كيفَ نحمِي أرضَنا ... من حمَى الشّرق لأقصَى المغربِ
علّمينا كيفَ نجني حقّنا ... من يدِ الظالمِ، والمغتصِبِ
علّمينا ما جهِلنا إنّنا ... لو عرَفنا حقّنا لم نُغلَبِ

ويعكس تكرار الفعل «علمينا» ثم مجيء الاستفهام بعده شدة إعجاب الشاعر بهذا العمل.. وتعظيمه لهذا الصنيع .. وتبدو القصيدة بناء محكماً، قوية النسج، زاخرة بالعواطف.. يتدفق فيها شعور من الحماس.. والتأييد.. وعواطف مكبوتة وجد الشاعر في عمل هذه الفتاة فرصة للبوح بها ، وإن احتاجت إلى شي من ترتيب الأفكار لعل شدة الانفعال كانت سبباً فيه.



3 – آيات الأخرس:

من مخيم الدهيشة، تمثل الجيل الثالث من الاستشهاديات الذي يضم: دارين أبو عيشة، ونسرين، ووفاء إدريس، وهبة دراغمة، وهنادي جرادات.. والبقية تأتي.. رثاها كثير من الشعراء، كان عمرها ستة عشر ربيعاً، ولكنه على قصره مليء بآلاف البواريد التي تصيّدت أهلها، وآلاف القنابل التي حصدت قومها، وتعلمت من الجثث المتناثرة في الشوارع، والمنازل المهدّمة على أصحابها معنى التضحية وحب الوطن والتمسك بالأرض حتى هابها الموت، فاختصرت القضية في كلمة واحدة[55]:

وانثنتْ «آياتُ» تختالُ.. وكوفيّتُها تختصرُ البعدَ الفلسطينيَّ في خارطةِ الكون
وتجلو طفلةً كاملةَ الوعي.. على جبهتِها قامتْ قياماتُ المشاعل
عمرُها ستةٌ وعشرٌ من سنين.. وألوفٌ من بواريد.. وجيلٌ من قنابل

وراحتْ تنظمُ الشّارعَ عقداً.. خيطُه الأرضُ.. وحبّاتُ لآليه المنازل

صفّقَ الموتُ لها مما رأى من روعةِ الجرأة

واهتزّتْ من الإعجابِ روحُ الأرضِ.. فارتاحَ المدَى

هل كانتِ الأرضُ تداجيها ؟.. وهل كانتْ يدُ الموتِ تجامل؟

يتلفع النص بالتعبير المجازي، والانزياح اللغوي، والشفافية الخيالية إذا صح التعبير، ويصنع من المواد المألوفة والكلمات المتداولة صوراً مضيئة تغوص في التضمين والإدماج ويأتي مضمّخاً بالإعجاب، فليست القصيدة قصيدة رثاء.. بل قصيدة فارس حقق النصر، واقتحم مستنقع الموت.. فإذا الموت معجب به.. من جرأته.. ولهذا يصور غازي القصيبي آيات عروساً مجلوّة، يقطر الحسن من عينيها[56]:

قلْ لآياتَ يا عروسَ العَوالي كلُّ حسنٍ لمقلتيكِ الفداءُ

وهذه العروس هي التي قامت لتعيد للأمة معنى الرجولة، وتتصدى للمعتدين وتتلذذ بمعانقة الموت الذي يفر منه الكبار:

حينَ يخصي الفحولُ صفوةَ قومي تَتَصدّى للمجرمِ الحسناءُ

تلثمُ الموتَ وهيَ تضحكُ بشراً ومنَ الموتِ يهربُ الزعماءُ

ما أجمل أن يأتي لثم الموت.. وتقبيل القبر بعد وصفها بالعروس، فقد رضيت بهذا الزواج السعيد، وآثرته على كل زواج، في الوقت الذي يطلب فيه الكبار الحياة، ويتفانون من أجلها.. ويلتقي القصيبي عبدَ الله الدريس في قوله[57]:

إن اليهودَ استأنثوا منّا الرجال.. استنوقُوا منّا الجمال

ويرد القصيبي على من زعموا أن هذا العمل لا يدخل في مفهوم

الشهادة، ويجارون الأعداء في تسميته «انتحار» لتثبيط العزائم وصرف الهمم:

فتحَتْ بابَها الجِنانُ وحيّتْ ... وتَلَقّتْكِ فاطمُ الزّهراءُ
حينَ يدعو الجهادُ لا استفتاءُ ... الفتاوَى يومَ الجهادِ الدماءُ

وقد نشرت القصيدة في الصفحة الأولى من جريدة الحياة.. فأثارت ضجة في الوسط الإعلامي والسياسي.. وأثارت على الشاعر يهود بريطانيا، وكان موقف الشاعر متسماً بالصلابة والجرأة، وصدق الانتماء.. لقد كانت شهادتها ميلاداً لها وللأمة ، أضاءت الفجر في ليلنا الدامس، وفتحت باب الفخر، وبرهنت على الكامن المستكن في أعماقنا من مشاعر النخوة والإباء، وما تفعل العقيدة في معترك القتال.

هذا الشاعر: عادل باناعمة يناجي الشهيدة قائلاً[58]:

من سنا عينيكِ من روحٍ مجيده ... يعتلي فجرٌ وتنثالُ قصيده
من شظايا جرحكِ النّازفِ في ... أرضِنا تُعرفُ أسرارُ العقيده
من دمٍ قدْ صافَحَ الأرضَ هوىً ... يشهدُ التّاريخُ ميلادَ الشّهيده
أنتِ يا آياتُ لحنٌ مفردٌ ... في زمانٍ أفسدَ الذّلُّ نشيدَه

هكذا يفعل عشق الأرض.. يسكب الروح لتعجن مع تراب الوطن.. فتنبت شجرة التاريخ.. وتتدفق قصائد الرثاء بمعاني المدح، وتفوح منها رائحة التحرير.

الخاتمة:

اتضح فيما سبق اهتمام الشعراء في المملكة بجانب مهم من القضية

الفلسطينية ألا وهو المرأة المنتفضة، وهو موضوع ربما لا يلتفت إليه كثير من الناس. فقد عنى شعر الغزل بالمرأة.. ووصف محاسنها.. أما أن تكون المرأة مقاتلة أو استشهادية فهذا باب يسجل التفرد.

ورأينا في محاور البحث الأربعة كيف اعتنى هذا الشعر بالمرأة الفلسطينية التي تلقّن ولدها حب الوطن مع الحليب الذي ترضعه، وأغاني المهد التي تنشدها، ثم تقدمه للوطن وهي راضية باسمة.. ثم ما نال هذه المرأة في ظل العنف والوحشية والإرهاب الإسرائيلي.. من التشريد، والتعذيب، والاعتداء على العرض، وقتل الأب، والزوج والأخ، والابن.. ولم ترحم هذه الأداة العسكرية العمياء المرأة حتى عندما تكون طفلة فكم رضيعة لا تتجاوز الشهور الأولى من العمر قضت نحبها بشظايا القنابل ورصاص الأعداء، وسقنا على ذلك ثلاثة نماذج هن: ابتسام حبش، وهدى، وإيمان حجو.

هذا الظلم الذي دفع الفتاة الفلسطينية وهي في مقتبل العمر أن تقوم بالأعمال الاستشهادية في الدفاع عن الأهل والوطن والمقدسات، وضربنا المثل بثلاث أخريات هن: دلال المغربي، وسناء المحيدلي، وآيات الأخرس.

وقد أبدع الشعراء السعوديون في التعامل مع هذه الظواهر، وواكبوا الأحداث بوعي وطني، وحس فني. أسأل الله أن يسجلوا قريباً بشائر النصر والعودة المظفرة.

المصادر والمراجع والهوامش

1) حسين عرب: الأعمال الكاملة، ديوانه 48/1 مكة د.ت.

2) ديوانه 169/1.

3) انظر: د/ أحمد الخطيب، ديوان الانتفاضة ص (4) سفارة فلسطين، ود/ محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة 1045/3 نادي حائل الأدبي 1423/1.

4) د/ سعد البازعي: ثقافة الصحراء ص (21) الرياض 1402.

5) ديوانه: قصائد غاضبة ص (50) نادي أبها 1411.

6) قصيدته: لا الياسين في يوم الزينة - مخطوطة، بعث بها للباحث.

7) الأعمال الكاملة، الديوان ص (408) مطبوعات تهامة 1409/2.

8) قصيدتها: يمد إليك يدا - جمعية الثقافة والفنون بالطائف.

9) ديوانه: ذو العصف والريحان ص (27) نادي الطائف الأدبي 1423.

10) محمد العطوي: ديوانه، بوح الروح ص (40) نادي تبوك 1418.

11) أحمد الخاني: ديوان الانتفاضة، 1409/2 قصيدة باعطب ص (22) لم يحدد الناشر ومكانه.

12) ديوانه: ص (44).

13) د/ عبدالعزيز الشنيان، مجلة المعرفة ع (66 ص (85).

14) ديوانه: شموخ في زمن الانكسار ص (95-97) مكتبة العبيكان 1412/2.

15) ديوانه: شموخ في زمن الانكسار ص (95-97) مكتبة العبيكان 1412/2.

16) أحمد سالم باعطب: ديوانه، عندما تتعرى الأيام ص (23) نادي الطائف 1423.

17) ديوانه: ص (62).

18) انظر: ماذا يفيد الشعر (البلاد 1423/6/26) ونقش على حائط الجراح/ وتألقي باحروف الشعر/ ديوان شموخص 129-135.

19) الباحث: حقوق الإنسان بين التطبيق والضياع ص (47) دار مجدلاوي للنشر، عمان 1423.

20) انظر: ابن قدامة المغني (13/138-180) ت/ د/ عبدالله التركي ود/ الحلو، دار هجر القاهرة 1410.

21) د/ عبد الرحمن عزام / الرسالة الخالدة ص (139) دار الشروق 1399/5.

22) حسين عرب: الأعمال الكاملة 48/1.

23) السابق: 208/1.

24) السابق: 241/1.

25) علي خضران القرني: من أدباء الطائف المعاصرين ص (55).

26) مجلة المعرفة ع (73) ص (106).

27) أحمد الخطيب: ديوان الانتفاضة، قصيدة علي الدميني ص (286-287).

28) ديوانه: دماء الثلج (64) نادي جدة الأدبي 1419.

29) قتيل: فعيل بمعنى مفعول، يستوي فيه المذكر والمؤنث.

30) ديوانه يا ساكنة القلب ص (33) دار عالم الكتب، الرياض 1413.

31) www pcbs, org/English\mortrs teble \chtm.

32) مجلة المعرفة ع (80) القعدة 1422 ص (43).

33) صحيفة المدينة بتاريخ 1423/5/7.

34) جاسم الصحيح ديوانه: تجيب الأبجدية ص 145.

35) ديوانه: يا ساكنة القلب ص (99).

36) المدينة/ ملحق الأربعاء 1423/5/7.

37) ديوانه: ذو العصف والريحان ص (23).

38) ديوانه: القدس أنت ص (115) كتبة العبيكان، الرياض 1424.

39) صحيفة الرياض 1422/3/2.

40) قصيدته: عصفورة الروح، مخطوطة بعث بها للباحث.

41) قصيدته: إيمان ورقة من سفر الأحزان، مخطوطة بعث بها للباحث.

42) انظر ما سبق في الطفلة القتيل.

43) Rashid him www.hcebibim.com.

44) جاسم الصحيح: ديوانه، نحيب الأبجدية ص (133).

45) من أدباء الطائف المعاصرين ص 33-34.

46) د/ صالح الزهراني: قصيدة «شعب الله المختار» مخطوطة.

47) ديوانه: عيناك يتجلى فيهما الوطن ص (83) دار العلوم الرياض 1418.

48) أحمد سالم باعطب: رباعيات مخطوطة.

49) د/ بهاء عزي: ديوانه، ذو العصف والريحان ص (28).

50) مجلة المستقبل ع (132) رجب 1422.

51) أحمد سالم باعطب: ديوانه أسراب الطيور ص (32) المؤلف 1418.

52) الإنترنت كالسابق.

53) علي القرني: من أدباء الطائف المعاصرين ص (193).

54) الأعمال الكاملة، ديوانه: 267/1.

55) جاسم الصحيح: ديوانه، نحيب الأبجدية ص (135).

56) قصيدته: أيها القوم

Page 3 htm /aljihad80/atshifl1039 www.doawapaty.com.

57) مجلة المعرفة ع (66) ص 100

58) قصيدته: أغنية الحب والحرب «مخطوطة».

* * *

قد لا أقول جديداً، إذا قلت: إن الإبداع
الشعري الحديث لا تجد فيه الذات معالم
السكون والهدوء، فالقصيدة تمردت على
تركيب البيت الشعري وتفاعيله الذي
كان يحدد مسكنها منذ البيت الأول..

والصور تترامى من هنا وهناك؟ من الليل إلى البحر، إلى الرصيف، إلى الجوع، إلى موائد المترفين، ومن النسك، إلى عطش الرغبة، إلى المجون، إلى ابتذال الحس الإنساني...، ومع ذلك فإن هذه الذات التي نراها في هذا التعبير بهذا الشكل نجدها تلتئم إلى هذا العالم، وتلحمه إلى رؤيتها، في مفارقة نغفل عن أحد طرفيها، إذا انسقنا مع طرفها الأول، وهو الطرف الذي استأثر بالنظر والتأمل في النقد الشعري الحديث، دون الطرف الثاني إلا نادراً.

مع إن النظر إلى المفارقة في طرفيها، يقف بالمتأمل على مغالبة الشتات، ولمّ بعثرة العالم، والافصاح عن حكاية انتشار الذات والجسد الإنساني في تلافيف الأشياء، وفي حواجز القهر، والألم، وحدود الهويات.. ولذلك عنّ لي من خلال هذا المنطلق أن نقف مع المرأة وشعرها، في مشهدنا المحلي، وهي تحاول لم شتاتها في عالم قصيدتها، في الوقت الذي تفصح فيه عن شتات العالم الذي تجنح إليه.. وتتجلى هذه المفارقة في مستويات عدة:

- الكتابة الشعرية بين إرادة الالتئام وبعثرة الشكل.
- الكتابة الشعرية بين التواصل والبعد عن الآخر.
- الكتابة الشعرية بين استكناه مشاعر الذات وشتاتها في عالم القصيدة.
- الكتابة الشعرية بين المكتوب وبين المقروء.

إرادة الالتئام وبعثرة الشكل:

حين تجد الذات الشاعرة، الفضاءات تعصف بها يميناً وشمالاً، وحمى الشعر تدعوها للكتابة، فإنها تقطع مسافة بين ذلك الهاجس الذي بدأت به، وبين ذلك الانحطاط على صفحة الكتابة.. ذلك البدء كان من خيوط تترامى من هنا وهناك، كان لتسجيل وجع، أو تمرد، أو حالة وهج، أو حالة تصارع بين هذا وذاك، لتجيء إلى فضاء الكتابة الذي يجمع شتات هذا العصف، تقول لولو بقشان: (أبجدية الصمت 133، 134).

ها أنذا

أمتطي زمن القهر

وخيولي موشومة بالصبر

الموج تحت أصابعي

يدغدغ صمتي

أمام بحر يصطخب

بوجع ووحدة

أقف وأطراف خوفي مبللة

كشعري.. كحلمي

خيولي .. عطشى

وملوحة البحر

ترشح بها الأجواء

وتتنفس عبرها

جراح جيادي القديمة

ماء البحر لا يروي الظمأ

وملوحة الموج

تترك الصرخات مشروخة أكثر

فلا تصل حدود الأفق

وربما لا نحتاج إلى الإطالة، لكشف المفارقة في هذا المستوى في هذا النص، ذلك أن الخيول، القهر، الموج، الخوف، الصرخات المشروخة، عدم الوصول إلى حدود الأفق.. كل ذلك يشير إلى ذهنية النص، إلى السهام التي تعاورت الذات لحظة الكتابة، إلى شتات الهدف وبعده، فكانت هذه المسافة المبعثرة والمتشظية، والقادمة من تشظي الذات.. كانت ترنو إلى كتابة تئول بهذا العصف إلى التئام يعصم الذات من التشظي فيه، لكن شكل الكتابة مثل دلالاتها جاء يعلن هذا التشظي في الكتابة السطرية، وتناثر الذات في كلمات تنفرد بالسطر عن الجمل مثل:

هاأنذا، بوجع ووحدة، وملوحة البحر، وملوحة الموج.. وكلمات تتابع مثل: كشعري.. كحلمي.. خيول عطشى، وملوحة البحر.

ونجد لهذه المفارقة وجهاً آخر عند أشجان هندي في قولها (للحلم رائحة المطر: 112، 113).

قلت:

أمحوك محو المياه

لكل النقوش التي

خطها الأمس

في معصم الرمل

أطويك

طي الصحائف

أخفيك

بين الستائر

تحت الجدار

أهيل عليك ازدراء المرايا

لوجه الغبار

أرويك بالموت

أقصيك من رئة الموت

أنحر صوتك

أبقيه مختلطاً بالدماء

فتهاك سر في ذهنية النص، تردد فيه قبل ذلك، والإشارة بالضمير في «أمحوك» تشير إليه، وأمامنا شكل من الكتابة يتشظى فيه هذا السر، وتتشظى معه الرغبة في طيه إلى الحد أن كثيراً من الكلمات تستقل بسطر شعري، فما بين الرغبة التي تخاطب السر، وتريد أن تطويه، تأتي الكتابة لتشظي هذا السر في أسطر الكتابة قبل تشظيه في العوالم التي تشير إليها الكتابة الشعرية.

التواصل والبعد عن الآخر:

حين تغادر الكلمات شتات الذات، وتسكن على الورق، فهي تريد الكلام، الحديث مع الآخر، البوح بتشظي الذات.. تريد الالتئام في هذا التواصل، لكن المفارقة التي تحملها هذه الرحلة، كما تتجلى في نص المرأة في مشهدنا الشعري، تتبلور في هذا البعد الذي تهجس به الكلمات عن

التواصل ، فلا تواصل مع مخاطب إلا وهو يحمل بعده عن آخرين نزعوا من هذا الخطاب، ولا كلمات حوارية إلا وهي مبعثرة على شتات القلق والتوتر.. تقول سلوى خميس (مثل قمر على نيته: 33).

اقذفيني نافذة

هفهافةً

غجرية

ألقت عليّ بنفسجة وقتها

ولا تُسمي

بربر مني

ولي فيهم نسب

واضح ما تحمله الكلمة الأولى «اقذفيني» من حاجة إلى البعد، إلى الرمي إلى القذف.. لتجيء الكلمات بعد ذلك مسجلة هذا التلاشي المراد، هفهافة، غجرية، مستمطرة عدم التسمية، متسلخة إلى البربر.. هذا التوق حركه الضجر، الذي لاحت به كلمات مثل «اقذفيني»، «ولا تسمي» وهنا نجد الكتابة الشعرية تسكن القلق، والضجر، والرغبة في البعد، فلا تتواصل مع المخاطب، ومع المتلقي إلا بهذه الرغبة المندفعة في اتجاه القذف والغياب.

وعند ثريا العريض نرى استجابة الذات للتواصل تئول إلى دم في السؤال ففي نص بعنوان «الظمأ» تقول: «عبور القفار فرادي: 35».

حين يمتد شوقك في الأرض

حذراً عتيقاً

يتوق لقطرة ماء

وحين الوجوه تعود طيوفاً

يقلصها الصمت والانطواء

أتسأل عني..؟

فأهمي دما في السؤال؟

لينفتح النص على ما طلب التواصل بالسؤال، النابع من تلاشي وانقطاع، وتوق للحياة،.. فيكون الحوار سؤالاً مفتوحاً على الدم والانفصال، تقول: ص (35):

وها نحن في المفترق

نظمأ جسماً.. وظلاً

نتباعد أرضاً.. سماء

ويجمعنا الانفصال

لتبرز الذات متلاشية في غياب التواصل، ملتحمة مع قيودها، تقول (ص 36):

وأبقى هنا في شحوب الظلال

نورسة مكبلة الجانحين

روح تهيم مع الأفق

يحبسها القيد لا تنطلق

ويكون سؤال الآخر، حواره المتجسد في الأب، لدى أشجان هندي حالة من حالات استكناه المسافة بين السؤال وبين الجواب، تلك المسافة التي تغدو قاعاً سحيقاً، وتغدو الإجابة معها مسامير النجار الذي يصنع للخشب مكانه، حسب الحاجة إليه.. تقول: (للحلم رائحة المطر 79):

وكان أبي

إذا ما جئته انتثرت على أخشابه البيضاء

أسئلتي

فراح يدقها في الماء

لا أثر لها

لا الماء يشربها

ولا صدأ المطارق يحتفي بطنينها المبحوح

فترى الرغبة في التواصل، عبر البوح، عبر الأسئلة، والبحث عن الجواب، لا تحمي الذات من التشظي، بل هي تزيد ذلك التشظي سعة، وهوة، وانشطاراً.. حين تنتهي الرغبة بالتشظي في الاستسلام لحالة الصمت.. تقول بعد أن تزداد الأسئلة: (ص 80):

تقصد دقه عرقا

وكشر عن بلادة أحرفي البلهاء وجه القاع

بسطت عباءتي السوداء

ورحت أدق في شفتي

يعلمني ابتلاع الطين

لذلك جاءت رغبة الخروج إلى التواصل، إلى البوح، مسيجة بسياج هذا المسمار، متشظية في التطابق بين الخشب وصمت المرأة، وفي السواد الذي جاءت به العباءة، وفي الشقوق التي لم تنفذ منها الأسئلة.. وأصبحت الذات تتربى على دق هذا المسمار.

استكناه مشاعر الذات وشتاتها في عالم القصيدة:

تحاول الكتابة الشعرية، أن تحكي، أن تنبئ، أن تتوجع.. إذ تصدر من ذات تتمزق، تحاور ما أمامها، تكاشف بخوالجها.. لكن ما يستبقى من هذا، وما يظل مثاراً للتأمل في تكوين القصيدة، هو منبع الشكوى، ومثار الضجر، فكأن رحلة الذات في القصيدة هي رحلة التشظي إلى التشظي، ورحلة الصمت إلى الكلام، ورحلة الستر إلى العري.. ولربما كان الستر والصمت حالة من التصالح مع تشظي الذات، وكان الشعر هو كشف الخبئ، ونطق الصمت.. تقول لولو بقشان (أبجدية الصمت 216).

أتدري

أن هدهدة الوجع

لم تعد بلسماً

فوجعي اليوم

مستنكر ومرفوض

كلما أويته في دفئك أكثر

استفاق مشرداً أكثر

مما يشي أن البوح بالوجع وجع وأن طلب الدفء والقرب يئول إلى تشرد وتمزق..

يئول التشظي إلى تشظٍ لأن إرادة الالتئام من المُخاطِب، ومن المُخَاطَب متشظية في الممنوع ، والمسموح، والأماني، والواقع.. وتأتي الذات الشاعرة في القصيدة متأبية على الصمت، سابحة في فضاء الانطلاق.. تقول لولو أيضاً (وجه لم يره أحد: 42).

كفاني بحراً

مكبلاً بالشواطئ

كفاني حراساً

على سرب الكلام

ضجر الصمت مني

ضجرت الشوارع الخالية

من رجع الخطى الهاربة

وحده الحارس

لم يضجره همي

وفي لحظة من لحظات تنفس التوق للخروج من أسر الحارس، التي نتوقع فيها، الخروج من التشظي، الالتئام مع البوح، والحلم، تكون النهاية تشظي الذات بضياع طريقها، تقول أيضاً ص (43):

ذات جرح

غاب الحارس

ذات فرح

رقد القمر

في عيني

ذات خوف

أضعت أنا

الطريق إلي

ولعل القارئ لا تغيب عنه دلالات تشظي الحالة في كلمات ولحظات يتقاسمها: (الجرح، الفرح، الخوف).

وتجعل لطيفة قاري هذه المسافة من إرسال الوجع إلى منتهاه مفصحة عن الاغتيال، والتمزق، تقول «هديل العشب والمطر ص 36»:

هذا الصباح

أبحث عن غراب يواري سوأة الآتي

فلا أبصر غير أفق غادرته الشمس

لا أرى غير الدهشة المصبوبة في الوجوه

التي ألفت حمم البركان

تغتالني

تمزقني

لعل الوقوف على هذه الرحلة المبتدئة من تشظي الذات، المنتهية إلى تشظيها حين الإنصاح، ومواجهة الآخر، وحواره، تكشف لنا أن الرغبة والتوق في الخلاص من هذا التشظي تتعثر، وتتبعثر، ويؤول بها الكلام إلى البدء، مما يشي بسدود الحوار، وموانعه.. لماذا؟ لأن الكلام مع الآخر/ الرجل، القوم، أو حتى المرأة الأخرى المرتهنة لأفكاره.. هو السد الذي لا يفتح منافذ الحوار، ولا يستجيب لاستصراخات الشكوى.. بل إن ذلك قد يتعادل لدى المعادل الذي تفر إليه في الليل أو الشعر، ففي نص بعنوان «ليلاً أو كشاعر» تقول سلوى خميس «مثل قمر على نيته ص 61»:

لماذا أكتبك وأنت ناءٍ

أتناسخك

أم

نسخك

في تلمذة دفتري؟؟

صبية

تزج بخضرة كلماتها المنهوكة

«أحبيك وأحبيك

أيها الليل

وكم كنت لا تعرفني».

ليكون الكلام بعد السؤال عن التواصل مع هذا الليل، عند كتابته، عن نسخه.. معمقاً لهوة الانفصال، منتفضاً على مقولة التحية والإحياء.. مؤكدة على عدم التعارف، وعلى ذلك الفصل، الذي أحال المرأة إلى خدن للصاحب، ورفيقة لسهر الليل، وممتعة لهدوئه تقول (ص 62):

لماذا أكتب

وأنت هنا

لا تعرفني

حين أودعتني متكأً لانصرافٍ

تستعيره بلهجة النساء الخوالي؟؟

ويبلغ هذا التشظي مداه، حين يكون، حتى مع الرغبة في التواصل مع الآخر، ومجاوزة الموانع، واستعارة طريقه، ولغته، وفعله، حيث تنكسر الكتابة الشعرية على الانفصال، والتلاشي، مثلما يتضح في هذا المقطع، لسلوى أيضاً (ص 76):

ماذا لو كان الرجل

المنغرس

شوكة شوق في الرئة

متوجاً بتاء غيمة

وتأهبت جمعاً

متكسراً من نار؟

ألن يظل فارغاً وأنشطر؟

وترينا ثريا العريض أن الوصول إلى القصيدة احتراق، وتساقط فهي التي تقول (عبور القفار فرادى ص 45):

يضيعنا زمن ليلكي

يمرغ أحلامنا في الرغام

يحورنا في احتراق الحروف

يبلورنا في سطور الكلام

أتساقط بين نقاط الحروف

كأوراق صفصافة في الرياح

أمزق كل الكمامات

أجتاح كل القيود

ألامس كل الجراح

وتمضي كل هذه اللغة العنيفة، الجائرة بالشكوى، الضاجة بالألم، الراغبة في الانعتاق من بهرجة الحرف، ورصف الكلمات.. إلى التشظي والتلاشي الذي انتفضت عليه، ذلك التشظي الذي يتضح في المسافة بين قولها (ص 46):

أتيتك أحمل أشلاء صمتي

وأصداء صوتي

وقولها: (ص 46):

فهل حان ميعاد موتي؟

وآن آوان السفر؟

أو في المسافة بين قولها (46):

خلت أن الطريق إلينا تعبده الأمنيات

وقولها: (ص 47):

فكيف إذن نتراجع..؟

كل الحكايا قديمة..

ملامحنا تتجرد منا

لتلهو بنا في انعكاس المرايا

وجوه لئيمة

تتناثر..

أقدامنا تتراجع

يجرحها الشوك

توجعنا الخطوات الأليمة

وعند هدى الدغفق تجد هذه المسافة من التشظي إلى الكتابة إلى التشظي، تقول: (الظل إلى أعلى ص 25):

واهتز ابتداء من شروق دمي/ شروقاً مطفأً

بالليل باللاشمس – فوق ضبابه قلبي

ويا قلمي.. كم استأثرت من ضيق فأعطيت

الخناق فماً، تفوه منه أطيار وجئت إليك

أسئلة فتوتها تلاشت فيك.

ولعل المتأمل يرى حالة التوتر بين الشروق والانطفاء، ذلك الذي ران على الذات.. ثم يئول ذلك إلى خطاب القلم فينفتح التوتر على وسعه فتجد: أطياراً، أسئلة، فتوة.. ومآلها إلى التلاشي في اختناق القلم وخنقه.

ولعل عبارة لطيفة قاري الشهيرة تختصر وتختزل هذه المسافة بين الرغبة في البوح، والشعر، والكتابة وبين التشظي في العذاب والتلاشي حين قالت «ماكنت أعلم أن في كفي مفاتيح العذاب» (لؤلؤة المساء الصعب 46، 48).

بين المكتوب والمقروء:

لا أريد الخوض في تفاصيل تشظي الكتابة الشعرية في المسافة بين المكتوب وبين المقروء، والخوض في مسألة تشظي الدلالة بين الكاتب وبين متلقيه، فذلك أمر مجاله الدرس النظري، ولكن سنقف هنا على ألوان من شعور الكاتبة بالأجواء الغريبة التي تدخل إليها حين يراودها الشعر، وتراوده في البوح عن ذاتها، فيئول بها ذلك إلى الغربة والشتات، بسبب من تفجر الدلالة الذي تحدثه اللغة.. فهذه لولو بقشان تقول «أبجدية الصمت ص 216»:

أعرف أن اللغة

قد تخونني

وأن صدري

قد ينغلق في ليلة دوني

ولعل المدقق يرى المساواة بين التشظي في دلالة اللغة، والتشظي في انغلاق الصدر.

وحين تمضي الكاتبة في كتابة النص، تظل سطورها بين الثبات والنفي، بين البوح والانغلاق، فأشجان هندي تقول «للحلم رائحة المطر ص 11»:

يا جارة الوادي - وإني - كنت **قد** برأت جدب الكف **من سقم الكلام، وأفقت والفجر احتمالات معلقة على كتف الظلام.**

فكانت حركة إبعاد سقم الكلام، والتعلق بصحيحه غير مفلحة في خروج ضوء الفجر، فلقد بقي هذا الجهد رهيناً للظلام، رهيناً للشتات، ليظل ما أرادت أن تفعله، أن تهيئه للكلام ممزقاً أمام الخوف والغول، إن الشعر، الكلام، اللغة مثل المطر الذي يواجه الجدب؛ تقول (ص 11):

وجدائل المطر الصغيرة كلما

رقصت على القيعان جد لها الظمال

لينتقل ذلك من المطر إلى فعلها إلى صرختها حين تقول (ص 11):

الخوف غول حائم بالباب

أن قطعت من أطرافه طرفا نما

ليظل هدب العين يستجدي المضاجع حين أصرخ

«يا جارة الوادي» دريت

فليتني

لم أدر ما

إن حضور الكلمة، وتعلق الكاتبة بها، حين تبدأ الإنشاد الذي هو الكتابة، أي الحضور للكلمة من دائرة القنص، والتفكير إلى التسجيل لا يوقف التماهي مع التشظي الذي أرادت الخلاص منه، فما أن تدخل في عالم هدوء أو تداخل سكينة في مثل («يا جارة الوادي» دريت) إلا ونفاجأ بعد أن فوجئت أن هذه المداخلة فجيعة وشكوى:

فليتني

لم أدر ما

وفي قصيدة لهدى الدغفق بعنوان «رذاذ» «الظل إلى أعلى ص 18، 19» تجسد هذا التشظي والالتئام، بين ما تقتنصه وبين صيرورته تقول: (في الصفحة الأولى.. أرمي الفراغ لأرتمي في قلبها) فماذا يحدث؟

«للصفحة الأخرى.. ألوذ برعشة هي

أحرفي»

لتكون الخشية، وليكون العراء، ولتكون الفرجة على السجين:

(أخشى عليّ فراغها المغري

ويلفني.. ليكون نافذة عليّ

أبكي على أركانها)

لتكون خاتمة النص:

ثم أهواها الكتابة

ثم أهواني

و.. أ

هـ

و

ي

.. كل ما بي رعشة

لقد وعى النص هذا التشظي، فتشظى النص مع الكتابة، ومع الدلالة.

مراجع الإحالات

- أشجان محمد هندي، للحلم رائحة المطر (دار المدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م).
- ثريا العريض، عبور القفار فرادى (نادي الطائف الأدبي، الطبعة الأولى سنة 1414هـ - 1993م).
- سلوى خميس: مثل قمر على نيته (دار الجديد، بيروت، 1999م).
- لطيفة قاري:
■ لؤلؤة المساء الصعب (دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى سنة 1998).
■ هديل العشب والمطر (دار المدى، الطبعة الأولى، سنة 2001م).
- لولو بقشان:
■ أبجدية الصمت (الرياض، 1415هـ، 1995م).
■ وجه لم يره أحد (الطبعة الأولى 1423هـ - 2002م).
- هدى الدعفق:
الظل إلى أعلى (دار الأرض، الطبعة الأولى 1413هـ).

* * *

المعاني الروحية للكلمات باب من المعرفة لا تنكشف حجبه عن أسراره لكل أحد، ولا يشعر بلذة الولوج إلى عالمه كل من يهيم في أودية المعاجم وشعاب الدلالة اللغوية، إنه أمر قد يحسه أو يشعر به أحدنا ولا يحسن الحديث عنه، ولست أدري لماذا أتذكر الآن مقولة أوغستين، وقد سئل عن مسألة دقيقة فقال: إني أعرفها جيداً ولكن بشرط ألا يسألني عنها أحد[1].

ومكة المكرمة مكان مقدس حفر وجوده في أعماق التاريخ وتغلغل في سويداء قلب كل مسلم واستقر في وجدان الجماعة الإسلامية عبر تاريخها الطويل، مكة أو بكة أو أم القرى، أمّها أبونا إبراهيم - عليه السلام - وبها أسكن ذريته، واد غير ذي زرع ولكنه احتضن نبات الإسلام وتعهده بالسقيا دعوة وجهاداً عبر القرون وتعهده الله بالحماية على نحو ما استقر في كلمة عبدالمطلب بن هاشم: «أنا رب الإبل وللبيت رب يحميه»[2] وقد هفت إليه الأفئدة وارتبطت به عواطف القوم لتمنحه خصوصية روحية حتى صح لأم المؤمنين عائشة - رضي الله عنها - أن تقول: «إني لم أر السماء بمكان أقرب إلى الأرض منها بمكة»[3]، وجاءت إليه الثمرات وعلى وجه التحديد من مدينة الطائف المجاورة التي ارتفعت هي الأخرى بالجوار وسارت في ركاب هذا العالم إلى الأعلى فقد ذكر أن الطائف سميت بذلك؛ لأنها كما قيل كانت قطعة من الشام اقتطعها جبريل ثم طاف بها حول البيت ثم وضعها على جبل غزوان [4]، وهذا المستوى الروحي الذي سرى في الطائف في ثقافة القوم مهما كان بعيداً عن اليقين العلمي يبقى يغذي الروح التي تأبى أن تخضع مسائل الدين للمنطق العلمي أو المنطق العقلي في كثير من الأمور والأوقات.

والبحث عن الروحي في الحياة أحد الحاجات الإنسانية ذلك «أن الكوارث الكونية والطبيعية والبشرية هائلة إلى الحد الذي تصبح فيه حاجة الناس إلى المقدسات حاجة حتمية، ومهما يختلط الوهم بالعقل في صنع المقدسات وتلوينها فإن الفعل الروحي للمقدس هو فعل مادي أيضاً، ومن الأمور الواردة أن بعض المقدسات تحتاز على إمكانات روحية أو شبه روحية تبعاً لطبيعتها »[5].

وحين ترتبط مكة بالقرى المجاورة كالطائف والمدينة فإنها تنفتح على أسواق العرب التي قامت بالقرب منها، عكاظ ومجنه وذو المجاز، مثلما تنفتح أوديتها في الشعر على وادي العقيق بالمدينة ووادي وج بالطائف فاحتضنهما الشعر وتغنى الشعراء كثيراً بحمام العقيق وحمامة بطن وج في قصائد اعتدت بالمثل الجمالية فأعادتها إلى مكة في صورة ظباء وليس لمكة من ذلك سوى دلالته الروحية:

حور حرائر ما هممن بريبة كظباء مكة صيدهن حرام

وإذا كانت شخصية مكة هي جماع القيم والمثل العليا في مستواها الروحي الذي صح معه أن توصف بالمكرمة فإنه يمكن النظر إلى شيء من قيم القوم وهم يوقدون نار الغدر بمكة قديماً، وعلى وجه التحديد توقد بمنى قرب الجمرات، وينادي مناد على رؤوس الأشهاد هذه غدرة فلان، وفضلاً عما لذلك من أثر بإعلان الغدرة في مكان وزمان يحضر فيهما خلق كثير فإن المعنى الروحي مرتبط بكون هذا المكان - منى - موضع ترجم فيه الشياطين. لقد رجموا الغادر بالنار في منى، وهذا يكشف لماذا كانت العلاقة وثيقة بين (الجمر والجرم والرجم) في التكوين اللغوي[6].

أما جبال مكة ثبير وجبل النور وجبل ثور فإن تاريخها القديم المرتبط بالشموخ والكبرياء والصمود قد تأثر بالدين الجديد، كانت العرب

تردد (أشرق ثبير كيما نغير) فالإغارة غارت حين منح غار حراء وغار ثور للمجتمع ثقافة جعلتهما في منزلة روحية تتقدم على جبل ثبير.

والمسافة بين غار حراء وغار ثور ليست بعيدة، وحين يلتقي الغار بالمحراب في المسجد تنهض ثقافة الكهف في تاريخ الأديان وتحضر الوظيفة والشكل الهندسي معاً، بل «إن سجادة الصلاة عند المسلم، المفروشة على الأرض والموجة نحو القبلة لإقامة الصلاة تشكل مكاناً متنقلا ومختصراً للغاية»[7] وعندما يأخذ الطواف حول البيت صورة الدائرة تعضده صفوف المصلين الدائرية التي لا تكون إلا في المسجد الحرام دون سواه، وحين تتجلى الهجرة سعياً بين موضع وموضع يختصر السعي بين الصفا والمروة صورتها، وحين يتوارى السراب في سعي أم إسماعيل بينهما ويحضر الماء ممثلاً في زمزم على المستوى المادي يرتوي العطاشى يصبح هذا المكان منهلاً يرتوي منه القوم على المستوى الروحي يطفئون ظمأ النفس الإنسانية لمعرفة الحقيقة والتلذذ بالطاعة والفناء في معانيها.

أما الأضاحي والهدي فإنها تدلف إلى مكة والمشاعر لتموت، ومع ذلك فإنها تأتي مسرعة راقصة:

حلفت برب الراقصات إلى منى زفيف القطا يقطعن بطن هبير[8]

ويقول (الأخطل) الشاعر النصراني:

إني حلفت برب الراقصات وما أضحى بمكة من حجب وأستار

وبالهدايا إذا احمرت مذارعها في يوم ذبح وتشريف وتنحار[9]

ولعلنا نسترجع صورة الإبل في منى وهي تتسابق وتتزاحم كل واحدة تريد أن تكون قبل الثانية، والنبي محمد - صلى الله عليه وسلم - ينحرها واحدة واحدة حتى نحر منها ثلاثاً وستين بدنة.

وهذا الحيوان الذي يسعى في مواكب الطاعة يلتقي بالحيوان الذي

يقف ويمتنع عن السير في مواكب المعصية على نحو ما استقر في قصة الفيل، والمسافة واسعة بين من يهدف إلى هدم البيت ومن يهدف إلى بنائه بالعبادة، ينطلق من تاريخ الحمام حين كان مع بيضه عند باب الغار ليكون رمزاً للسلام والأمن في الحرم حول الكعبة المقدسة في حين يبقى طير الأبابيل يحمل المعنى الوجداني المقابل.

وفي ديوانه «طيور أبابيل» يقف (إبراهيم فلالي) عند موضوع استوحاه من قصة الإسراء والمعراج ابتداء، لم يشر إلى مكة المكرمة ولا إلى بيت المقدس والانطلاق إلى السماء... وإنما تنقل بين أمور المعراج والبراق والنبوة والنور والدجى والعلم والجهل، وأخذ يتعامل مع هذه العوالم في مستواها العلوي الذي من شأنه أن يمنح سواها وجوداً روحياً يمكن تلمس مظاهره في مثل قوله:

فني المكان، فلا مكان لمن جلا   نور الإله له البصيرة والبصر

أما الزمان، فلا زمان لمن علا   فوق العلاء، فلا مساء ولا سحر[10]

إن طيور أبابيل وهي تنزل من الأعلى في صورتها التي استقرت في الثقافة الإسلامية لم يأسرها المكان حيث تجاوزت حدود موقعة الفيل لتلاحق فلول القوم الذين عادوا بالخبر إلى أهلهم فلم يعد ذلكم المكان يحمل قيمته التاريخية والجغرافية في ظل تلك الواقعة، لقد فني المكان هذا وذاب في سواه، مثلما كان الانطلاق من الأسفل إلى الأعلى وبواسطة البراق فتحاً للأمكنة على بعضها لأنها معاً سوف تنفتح على السماء، ومن أرض هي واد غير ذي زرع تنطلق الرحلة لتصل إلى مكان ليس بالأرض ولكن به سدرة المنتهى. إن حقيقة المكان الديني في قصيدة الإسراء والمعراج في ديوان «طيور أبابيل» لا تنفصل عن هذا الالتباس، في حين يسهم الحمام في تأثيث المكان الديني من الوادي حيث البيت الحرام إلى الجبل حيث وضعت الحمامة بيضها على مدخل الغار.

وتبدو صورة الجبل عند (بهاء عزي) في قصيدته الموسومة بسرية الهوى إلى البيت الحرام والتي يمكن النظر إليها من خلال هذا المقطع:

يا فؤادي وأنت تشتاق مثلي في مدار الشواهد الماضيات
عد بنا أعصراً ودهوراً تتجلى أحداثها المبهرات
فنرى مكة توهج نوراً ذي شعاع بأجبل صامتات
ما اكتست زرعها ولا سال ماء غير عطف السحاب بالقطرات
وصموت الجبال يبدي بشارات جليل الحوادث القادمات
وقوى الصدى يجيء إلينا بخيال لأبرز اللمحات

إلى أن يقول:

ويشاء الرحمن بعثاً جديداً خاتماً ناطقاً بأم اللغات
فإذا النور وافق مستفيض من حراء إلى جميع الجهات
ما جبال لها مع النور شأن غير هذا الذي حذا عرفات
والنبي المنير فيه وجبريل بمشكاته من السموات
وكتاب القرآن يتلى على القوم بآيات ربه النيرات[11]

وهذه المنظومة الطويلة لشاعرنا ذات طابع فكري واقعي فالشاعر يستلهم تاريخ النبوة ويحاول إعادة صياغته نظماً ويتابع حركة الدعوة بين مكة والمدينة المنورة، فإذا كانت مكة قد ودعت الظلام فإن المدينة ينار ثراها والبدر الذي يضيء هو بدر جديد:

طلع البدر رغم أنف الطغاة وإذا يثرب ينار ثراها

إن القيم الروحية الكامنة في الجامد - ممثلاً في الجبل - هي قيم

مستمدة من التاريخ حيث ارتبط جبل حراء بتعبد الرسول - صلى الله عليه وسلم - فيه ونزول الوحي عليه هناك وسطرت كتب السيرة حياة هذا الجبل وهو تاريخ ينفتح على روحانية الجبل الجامد في تاريخ النبوة والأنبياء:

﴿يا جبال أوبي معه...﴾ (10/34).

﴿سآوي إلى جبل يعصمني..﴾ (23/11).

﴿وسخرنا مع داود الجبال يسبحن﴾ (79/21).

﴿ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً..﴾ (260/2).

﴿فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً﴾ (143/7).

والطاقة الروحية التي يحتضنها الجبل في تاريخه الديني تجعلنا ننظر إليه في ظل مجموعة من الآيات فهي ذات حركة خفية:

﴿وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب﴾ (90/19).

ونحن إذ لا ندرك ذلك فإننا لا ندرك حقيقتها الوجدانية:

﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله﴾.

هذا فيما يخص الخشوع أما الغضب فيبدو حين ادعوا لله ولداً:

﴿تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً﴾ (90/19).

وهي كذلك أبت من الأمانة حين عرضت عليها **﴿فأبين أن يحملنها﴾.**

وهكذا فإن الصفات العاطفية للجبل في الدين الإسلامي تناهض معنى الجماد المطلق على مستوى البنية العميقة لحقيقة الوجود والدعوة في حين يبقى المستوى المسطح الذي يتعاطى معه البشر وفق منطق البحث عن الدليل الواضح والشاهد الحاضر يذكي حقيقة الغيب وتحكم قوى العالم

الآخر فيه، ولهذا جاءت قيمة ﴿بواد غير ذي زرع﴾ والجبال التي لا نبات ولا شجر فيها كأدلة وشواهد تحكم طبيعة العقل البشري في مرحلة نشأة الدعوة، ولكل زمن آياته وعلاماته.

هكذا يمكن النظر إلى جبل حراء عند شعراء الجزيرة العربية بعد الإسلام على أنه نتاج لهذه الثقافة الدينية، وهذه المرجعية عن الجبل في قصص الأنبياء وما يتصل بأمور الكهف واحتضانه للمعاني الروحية التي تضرب في الأعماق حيث قصة أصحاب الكهف في القرآن الكريم ثم قصة النبي محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء وغار ثور، ويمكن في هذا السياق النظر إلى قصيدة الشاعر (أحمد العربي) وهو يناجي جبل حراء حيث يقول:

**هذا الحجاز تأملوا صفحاته		سفر الخلود ومعهد الآثار**

**في كل سطر من سطور سجله		عبر تفيض بأروع الأسرار**

**ومواقف لم يشهد التاريخ مثـ		ـل خلالها في أمجد الأعصار**

**هذا حراء سائلوه يجبكم		فلعله سفر من الأسفار**

**واستلهموه مواقف الوعي التي		شع الهدى منها على الأقطار**[12]

أما الشاعر (أحمد محمد جمال) فإنه وقف يتأمل غار ثور الذي اختفى فيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن كفار قريش حينما أرادوا قتله:

**تجرمت الأحقاب تترى ولم		تراود ذكراك الخواطر ياثور**

**سمعنا بظهر الغيب فيك مقالة		لأحمد لا يأتي على خلدها الدهر**

**وقفنا وأمعنا بك الفكر لحظة		وعدنا وفي أذهاننا يبرق الذكر**[13]

وهكذا فإن غار حراء لا ينفصل عن غار جبل ثور من حيث

حضورهما في كتب السيرة وملامستهما قوى الإحساس في عواطف المسلمين الذين تجاوزوا اسم جبل حراء إلى الاسم الجديد جبل النور، ولأمر ما فإن فاعلية الغار هنا تذكرنا بما ذهب إليه جيلبير دوران من أن المكان المقدس «هو قبل كل شيء ملجأ، أي وعاء جغرافي، فهو مركز، نقطة وسطى يمكن أن توجد فوق جبل ولكنها تحتوي في جوهرها على جوف، على قبة، على مغارة ...»[14].

ومهما يكن من أمر فإن الشعراء حين يعرضون لمكة المكرمة وجبالها يستهلكهم الجانب الخارجي وتعداد أسماء المواضع المقدسة في مكة المكرمة ثم المدينة المنورة، ويبقى المعنى الشعري العميق يتشكل تشكلاً عاطفياً روحياً مع انفصال عن الشاعرية التي تتحقق من المخيال، وكذلك فإن كثيراً من القصائد التي تتجه إلى هذا الموضوع تقف عند السطح والهامش وتكتفي بسرد الأحداث ومتابعة حوادث التاريخ وتتحول إلى جانب آخر للتاريخ وينسى أن الشعر سبيله الخيال والانفعال والاحتمال، وهذه القوى التي تحكم الشعر تجعله يجمع روحانية العاطفة إلى لذة العقل حيث البعيد، ولذة المعرفة بأسرار اللغة وحيل التراكيب.

ويمكن النظر إلى قصيدتين في جبل النور إحداهما (لمحمد هاشم رشيد)، والثانية (لحسن القرشي) وفيهما اعتداد بمسألة النور والضياء الديني الذي انطلق وشع من هذا الجبل وسرى أثره في الأحياء، يقول القرشي:

هيا جبل النور كم ذا شهدت   من المعجزات وكم ذا ظهر

تحدث ففي الغار شع اليقين   وقد تنطق الذكريات الحجر

أيا قمة فوق هام الخلود   سمت بسناها الشذى العطر

إذا ما ارتقيت إليك انطوى   بحسي الزمان وكَلَّ البصر

وخففت وطئي أن يستقر أما سار فيك نبي البشر؟
وكم قد تعبد ثبت الجنان يزين محياه أسمى أثر
إلى أن أطل على الكائنات كإطلالة الفجر بعد السحر
أطل وفي بردتيه الضياء ونبع من الحق عذب السور[15]

لقد رفع الشاعر الجبل إلى مرتبة الأحياء، فأخذ يخاطبه ويحاوره ويطلب منه أن يبوح بالأسرار ويسرد الأحداث التي شهدها مع النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - وبخاصة ما كان منها في غار حراء، ولم يغفل الشاعر عن المعنى الذي يحتضنه علو الجبل فجعله قيمة فوق هام الخلود كما جعل الحق يطل منه ثم ينزل على البشر ضياء، فجراً يهدي إلى الطريق ولهذا كان اسمه جبل النور، إن هذا الكيان الجماد يشع بالنور وينطق بالعبر مثلما يحتضن الذكريات والأسرار إنه بقية باقية من مظاهر طبيعية شهدت مولد النبوة والدعوة وعاصرت الأجيال، ولم يزل في مكة مع جبل ثور شاهدين من شواهد ميلاد الدعوة المحمدية.

ويقول (محمد هاشم رشيد):

جبل النور...يا جبل شب في سفحه الأزل
أنت دنيا من الرؤى ملؤها الحب والجذل
أنت لحن مجسد من ترانيمنا الأول
فيك (اقرأ) تنزلت فسجدنا لما نزل
وقرى (مكة) ارتوت بالضياء الذي هطل[16]

إن الشاعر محمد هاشم رشيد إذ يربط جبل النور بالرسول المصطفى - صلى الله عليه وسلم - واعتزاله فيه ونزول القرآن عليه ثم انطلاقه منه وما تبع ذلك من فتح لبلدان العالم بالإسلام وتأثير الإسلام على القلوب

فإنه على المستوى الشعري ينظر للإسلام بوصفه نوراً ترتوي منه الأمكنة ممثلة في القرى والبلدان التي أحياها كما يحيي الغيث الأرض الميتة، ولهذا فإن الروح التي يحتضنها جبل النور هي روح دينية ذات إشعاع وكأنما تستمد من اسمه مظاهر الضياء التي تسري في الآفاق تطرد الظلمة وتحتل بالنور القلوب والأمكنة، وهكذا فإن الشعر الحجازي الحديث قد فاق غيره بمثل هذه الأوصاف والمناجاة[17]، بل إن الوقوف عند الجبال والمقدسات ذات الشخصية الاسلامية يعد من أهم سمات الشعر السعودي الحديث[18].

وفي قصائد المدائح النبوية جانب من فلسفة مكة الشعرية وصورتها التي تفيض بالنور الإلهي فيغمر الأمكنة التي ارتبطت بالأحداث الدينية والمواقف الإيمانية، ويذهب شعراء المدائح النبوية إلى الانطلاق من الواسع ويتدرجون إلى المحدود الضيق فتجدهم ينطلقون من الحجاز ويذكرون مجموعة من المواضع التي احتضنت تاريخ الدعوة وتاريخ الرجال الذين قام على أكتافهم نشر الدين وحملوا لواء الجهاد في عصر النبوة والراشدين، ويتوقف الشعراء عند مكة المكرمة كما هو الحال في مطولة الشاعر السعودي (عبد الله بلخير) والتي منها قوله:

هاجس من (شعاب مكة) قد فجر	من شعري الحبيس معينا
هب نشواً ثم استوى في أعالي الـ	جو غيثاً يهمي القوافي هتونا
ملأت كل رفرف من روابي الـ	ـوحي أزهاره شذى وفتونا
هاجس المولد الذي ملأت ذكرا	ه صدري هدى وقلبي يقينا
(الحجاز) الذي تغنت به الدنيا	وفاضت شجى وماجت حنينا
(قبلة المسلمين) بين زوايا	السكون والمؤمنين القانتينا
والذي أنزلت ببطحائه الآيا	ت تتلى على الورى أجمعينا

تشرئب الذرى على جنبات الأرض شوقاً إلى سماه دفينا
يملأ النور من مجرتها الود يان، والسهل والربى والحزونا[19]

والتيار الروحي يسري في هذا النص ويعبر مختلف الدروب والمسارب في تكوين شخصية المكان المقدس، وقد كانت فكرة الارتواء هي الفكرة ذات السلطة الفنية في تشكيل المعاني وتحريك الأشياء، فالمعين الشعري تحرك وانفجر من شعاب مكة، ثم صعد غيثاً وهمى وملأ الدنيا فأحياها بعد الجفاف وأورقت وأثمرت، والأماكن ترقص وتهتز وتتغنى بالحجاز وتمد أعناقها لتراه وتتحرك بكائناتها نحوه، والنور يملأ كل المواضع من قبلة المسلمين، فيفيض على البشر والكائنات، إنه النور الذي يحمل الحقيقة ويبسطها لكل أحد وهي إذ تنطلق من مكان معين فمنه تستمد مقومات حياتها من ارتباطها به وتشكلها فيه فهذا المكان الذي لا زرع فيه احتضن نبات الإيمان. يقول الشاعر (فؤاد شاكر):

يا رائحين إلى البيت الذي ابتهجت به معالم تسبيح وأركان
خذوا فؤادي قروحي ثم حائرة بين الربوع وملء القلب أشجان
هناك حيث شعاب الله مجدبة وإنما خصبها عفو وغفران[20]

وقد كان ميلاد النبي - صلى الله عليه وسلم - بذرته ونزول غيث الوحي سقياه فامتد نباته وأغصانه وثماره ؛لتصل إلى الأمكنة الأخرى وفي كل الاتجاهات، ولهذا فإن المدائح النبوية وما ينظم في المولد النبوي على المستوى الوجداني غذاء روحي لطوائف معينة من المسلمين يجعلهم يكتسبون شفافية روحية تصعد فيها الذات عن الواقع لترتقي في سلم العلياء بالطاعة وفق فهمها حيث تفنى النفس البشرية في المعاني والصفات والقيم الخالدة للرسول - صلى الله عليه وسلم - وتلحق به من أبواب المحبة والعرفان حيث تتقاطع أنغام قصائد المولد مع إيقاعات

ابتهالات المادحين مع تقاليد الصوفية وسواها من الطوائف الإسلامية التي تعيش تحت تأثير الكلمات الساحرة من المنظوم والمنثور وما يصاحبه من إيقاع وبخور، وهذه الأجواء من شأنها أن تجعل الشعر يتغلغل في الوجدان فتسري المعاني الروحية في الأناسي لتتشكل عناصر الوجود الديني الذي يحتضنه المكان المقدس بملامح ومظاهر كثيرة تختفي وراء القليل من الكلمات والأبيات:

دع عنك سلعاً وسل عن ساكن الحرم وخل سلمى وسل ما فيه من كرم

ويعرض الشاعر السعودي (عبد الله جبر) تجربتين مع المكان المقدس «مكة المكرمة» في قصيدتين الأولى بعنوان «ترنيمة الفتى المكي» وفيها يقدم تجربة خاصة تدور حول مكة بوصفها مدينة يسكنها الشاعر فهو يتأملها ويستحضر طرفاً من تاريخها ويحاول مع أصحابه أن يتغلغل في الأعماق الروحية لهذا المكان المقدس:

يا رفاق الدرب في هذي الربى هل علمتم أي أرض تسكنون

مهبط الوحي ومهوى المؤمنين والحطيم الطهر والبيت الأمين

كلمات عابرات في فمي ولها في الكون وزن لا يطال

يسجد التاريخ في محرابها ولها دمع غزير وابتهال[21]

إن سلطة المكان المقدس تمتد من كلمات مثل مهبط ومهوى والحطيم والبيت لتسري في سواها إلى الحد الذي يجعل التاريخ يمارس الفعل الديني ويقوم به «يسجد» بل إن هذا الفعل يتم في مكان مقدس هو «المحراب».

أما القصيدة الثانية فيقدم فيها تجربة عامة تتعلق بموضوع الحج وهي تجربة جماعية كلية تفيض بروحانية تحتويها مكة والمشاعر المقدسة

في كل عام،وهذه الوفود التي تأتي لأداء الفريضة تبني الوجدان الديني وتوقظ مشاعره التي تتكئ على رصيد تاريخي ضخم لممارسة هذه الشعائر مرتبطة بأمكنة محدودة في مكة المكرمة ،وفي كل عام ترحب مكة المكرمة بجموع الحجيج من كل أصقاع الدنيا أولئك الذين ينظرون إلى شعاب مكة وجبالها والمعالم الباقية فيها باعتبارها شواهد ماثلة تحكي لهم سيرة النبي المصطفى - صلى الله عليه وسلم - فيلهجون بالدعاء والذكر وتلتقي الأرض بالسماء:

**يا ضيوف الله في أرض الصفاء		تمت الفرصة في هذا اللقاء**

**مدن الوحي تحييكم على		سالف الود ومأثور الإخاء**

**المنارات على ساحاتها		تذكر الله وتعلو بالنداء**

**ههنا التاريخ ألقى كنزه		وهنا حنت على الأرض السماء**

**منحة الله التي خص بها		أحمد الخير على غار حراء**[22]

وفي قصيدة «أشواق الولد الرضي إلى أمه مكة المكرمة» يقدم لنا (عبدالله جبر) تجربته الخاصة الثانية مع هذه المدينة الأم ولعل عنوان هذه القصيدة يعيدنا إلى عنوان القصيدة السابقة «ترنيمة الفتى المكي» فقد انتسب إلى المدينة في قصيدة وجعلها أمه في القصيدة الأخرى، وهذا يعطي دلالة على الارتباط الوثيق بينه وبين هذه المدينة فهو يتصل بها اتصال نسب «المكي» وتحتضنه احتضان الأم وتحتويه في رحمها مثلما يحتويها بين ضلوعه معشوقة مقدسة:

**حملتك يا أماه بين جنوبي		تزينين أيامي وحمر خطوبي**

**حملتك حباً طاهراً ومقدماً		كما حمل العشاق رسم حبيب**

ومفتاح هذا النص هو النور، فهذه الكلمة بتمظهرها وتجلياتها في

القصيدة قد شكلت المكان المقدس «مكة المكرمة» بما لا يكاد يوجد له نظير، وقد لاحظنا هذا في مطلع القصيدة الذي مر آنفا في قوله «تنيرين أيامي» ونجده في أبيات أخرى منها قوله:

1- حملتك أمجاداً (تضيء) وفرحة   من الوجد لم تخطر ببال أديب

ويظهر في اللؤلؤة والصبح في قوله:

أضم جنوبي حول (لؤلؤة) الدّنى   فيولد (صبح) أخضر مبروري

والمنائر المضيئة:

ويشهق حولي من قصور ضياؤها   منائر من مسك سبكن وطيب

والمشاعل في السنا:

ستغرب آلاف المشاعل في الدنى   ويبقى سناها الطهر دون غروب

والبرق اللامع في قوله:

ولكن صوتاً من جبالك عاصفاً   كفيلق برق مسعر بلهيب[23]

بل إن النور يشع من سيف الشرع وثغر المحبوب والصديق، والمشرف القريب ومن تبسم الأكوان وتفتح الورود التي تقشع ظلمة الدنيا، الأمر الذي يجعل القصيدة التي تتناول مكة المكرمة كأرض وثرى تنفتح على نور الإيمان وفاعلية مما يلتقي فيه الجزء بالكل لنكون أمام عنوان الديوان الذي اختار له الشاعر كلمتين هما «الثرى والثريا».

وتبدو مكة المكرمة عند الشاعر (أحمد قنديل) في صورة المدينة الإسلامية ذات الأزقة الضيقة والخصوصية المعمارية:

كم قضينا في حارة في زقاق   خير أيامنا بها نتمرى

ولكن الأهم من هذا وذاك هو كونها (القبلة) التي يتجه إليها كل المسلمين في شتى بقاع العالم ولهذا كان عنوان القصيدة «مكتي قبلتي» وهذه الجملة تكررت في عدد من أبيات القصيدة منها[24]:

مكتي قبلتي هواي تليداً وطريفاً بالروح حل ’فقراً

مكتي قبلتي هواي قديماً وحديثاً مادمت أحياك عمراً

مكتي قبلتي وحبي حياة ذكريات تلوح طوعاً وقسراً

مكتي قبلتي أتنسيننا اليوم بيوم قد جل فخراً وذكراً

مكتي قبلتي هواي تليداً وطريفاً حبي الذي عاش بكراً

وأحمد قنديل هنا لا يعطي اهتمامه الأكبر للقيمة الشعرية للنص بقدر ما يعطي اهتمامه لتكريس تلك الدلالة - مكتي قبلتي - بتكرارها بطريقة تعيد إلى الذهن تكرار المسلم يومياً للتوجه نحو القبلة في صلاته - خمس مرات - وتستمد تلك الجملة فاعليتها المعنوية في ارتباطها عند الشاعر بالهوى والحب قديمه وحديثه وبدرجة موازية تبدو مكة ذاكرة يحاورها الشاعر وهي الأم التي تفيض على كل القرى بالنور والحب والحنان والبركات.

بل إن قصائد المناسبات لا تخلو من الوقوف عند المعاني الجليلة لمكة المكرمة حيث تتجلى روحانية المكان وسلطته على التأثير، كما في قصيدة الشاعر (مصطفى زقزوق) في اثنينية عبدالمقصود خوجه بجدة أمام أعضاء المجمع الفقهي والتي جاء فيها:

هو الحب من أم القرى يتجدد تطوف به الورقاء حيناً وتنشد

أقمنا بهذا البيت ما بين عابد وآخر بالذكر المجيد يردد

وللقرب أسباب نعب معينها كؤوساً من التقوى وشهداً يبرد

تسبح لله القلوب وإنها لها عند باب الله حظ وموعد
وأيامنا خير وأمن لخائف فلا الجوع يلقانا ولا الشر يحشد[25]

وإذا كان البيت الأخير يتكئ على ما جاء في سورة قريش من أمان وإطعام فإن إنشاد الورقاء وكؤوس التقوى قد ارتقت بشعرية النص للارتفاع عن الاقتباس وإعادة نظم المنثور بحيث يقاطع صوت الورقاء بالتسبيح وترديد الذكر المجيد بطريقة تجعل المعاني تنتزع من سياقات دينية كما في قوله مرحباً:

وأهلاً بأهل الفقه ما طاف وافد وما لاذ بالبيت المحرم سجّد

ونجد العنوان نفسه «أم القرى» لدى الشاعر (أحمد سالم باعطب) في قصيدة ذات رباعيات منوعة القوافي، وفيها تتحدث مكة عن نفسها:

أنا مهد التقى ونبع الأمان وربيع على جبين الزمان
أنا أم القرى أتيه جلالاً فوق صدري تعانق المسجدان

وهذا هو آخر بيت في القصيدة التي بدأت بقوله:

ينصت الكون حين تتلو الثواني في خشوع على الحياة أذاني

هكذا يحضر الزمان ويتحدث إلى المكان بلغة روحية علوية (الأذان) ومن أجل هذا تجسدت المعنويات وسرت فيها روح الأحياء:

فإذا المجد خاشع الطرف يصغي يستقي من يدي ويحسو بياني

فإذا ما تجاوز الشاعر هذه المعطيات المعنوية إلى مكونات مكة على مستوى السطح الجغرافي فإنه يستنهض الأمكنة ويبث فيها الحياة لتتحول إلى أعضاء فاعلة في كيان مكة:

زمزم والمقام صنوان عندي وحراء له إلي انتساب
هذه مهجتي وهذا لساني ولذاتي الحطيم والمروتان[26]

ولو قال الشاعر هذه مقلتي وهذا لساني لكان قد وضع العين بإزاء العين - زمزم - في تناسب يساوق ما بين المقام واللسان.

إن مكة المكرمة في هذا الشعر تخلع مشاعرها على الأمكنة والمعالم التي عرفت باسم المشاعر، وفي ألم شاعر يبدو استلهام باعطب للتاريخ ممثلاً في (حنين وبدر) مشيراً لقلق الموازنة والمقارنة بين حال وحال دون أن يغيب صوت الرسالة والحق المدوي الذي يعيد للأمة قوة العزيمة كلما طال السرى:

والبطولات ضمختها فداءً خلجاتي، سلوا حنيناً وبدرا

والمعاني الروحية التي سرت في أم القرى جعلت الشاعر السعودي (حسين عرب) يلتمس هذه المعاني في ترابها وصخرها:

ترابك أندى من فتيت معطر وصخرك أجدى من كريم الزمرد

ويقول في قصيدة أخرى:

قف بأم القرى لمجد الزمان قد تلاقى فيها بمجد المكان
موكب الروح والملائك فيه وسنا الأنبياء في مهرجان
وحراء وزمزم والمصلى ومنى والمقام والمروتان
والمحاريب والمشاعر كون ناطق بالتقى وبالإيمان
قدست موطناً وعزت نجاداً ووهاداً عن سائر الأوطان[27]

وإذا كان الشاعر يعدد هنا المواضع المقدسة المشهورة بمكة فإنه في موضع آخر يقارن بين مكة المكرمة بصخورها وبطحائها وبيئتها الصحراوية الجافة وبين لبنان وفيينا وباريس تلك الأماكن التي تجري فيها الأنهار ويكسوها الاخضرار وترقص فيها مباهج الحياة، وهو حين يتذكر مكة هناك

يحن إليها ولا تشغله فتنة الحياة هناك عن روحانية مكة وجاذبيتها التي تغلغلت في وجدانه:

ذكرتك في لبنان والسهل ممرع	وفوق الذرى أسراب طير مغرد
ولبنان جنات حسان توردت	بسرب الصبايا في جمال مورد
ففاضت دموع العين في صبابة	إلى كل مغنى في الحمى متفرد
تذكرت فيك الصخر والرمل والثرى	ونادي الصبا الريان بالحب والدد
تذكرت سوق الليل والشعب والصفا	ومنفرج الوادي البهيج المنضد
ذكرت النقا والرقمتين أطلتا	عليه على البطحاء كالمتوجد
ورقرقت بين الأخشبين مشاعري	تفيض بشوق عارم متوقد
ولكنني لم أدر ما الحسن في الثرى	رأيت ولم أشهده في أي مشهد
وطفت بأوربا جنوباً وشمالاً	وشرقاً وغرباً كالغريب المشرد
حضارة دنيا لا نصيب لأهلها	من الدين والأخلاق غير التبدد[28]

وهذه مكة عرفت بأنها واد غير ذي زرع وقد حاول الشاعر إبراز هذه الصفة لمكة ليضعها أمام لبنان وسواها من دول أوربا ومدنها ثم استخلص مكة المكرمة لنفسه بما يميزها عن سواها حين سلب غيرها القيم الروحية والخلقية تلك التي انطلقت من مكة وترسخت في الشاعر منذ طفولته التي عاشها فيها وتملكت قوى الإحساس عنده فأصبحت تحول بينه وبين رؤية الجمال في سواها حين يكون منفصلا عن هذا الوجود الروحي الذي سرى في الصخر والرمل والجبال والأودية وبقية الأمكنة الأخرى التي أخذ الشاعر يخرجها من ذاكرته ويردد أسماءها محملة بعبق حملته تلك الأسماء عبر التاريخ.

والشاعر (محمد علي مغربي) وهو يعرض لمحات من السيرة

النبوية يعرج على بعض الأمكنة منها مكة المكرمة وديار هوازن حيث رضاعة النبي - صلى الله عليه وسلم - في بني سعد بن بكر بن هوازن جنوب الطائف، كما يعرض لبعض الأماكن في طريق هجرته إلى المدينة المنورة وهو في كل ذلك يرتفع بتلك المواضع عن وجودها الطبيعي إلى وجود روحي يسقى من معين لا ينضب:

بطحاء مكة كالعروس زهى بها ... نور النبي فتاهت البطحاء

يا فخر (آمنة) وقد ظفرت به ... ما مسها ثقل ولا إعياء

هو في الحشا نور وفي أحشائها ... سر تزول بسره الضراء

سائل (حليمة) كيف حال أتانها ... والشدي در وردت العجفاء

فيض من البركات حف بويته ... مذ حل فيه الطيب المعطاء

أرأيت في كنف الصحاري هودجاً ... تسعى به وتحطه الأنواء

لم تدر (آمنة) وقد رحلوا بها ... إن اللقاء مكانه الأبواء

يا راهب الدير قل للقوم أي فتى ... هذا الذي خلفوه حيثما شاءوا[29]

إن استحضار الأمكنة التي شهدت مرحلة الصبا في حياة الرسول - صلى الله عليه وسلم - في مولده ورضاعته وهجرته ووفاة أمه ورحلته في طلب التجارة من شأن ذلك أن يتجاوز المسألة التسجيلية للمواضع إلى بث روح الحياة في تاريخها المتصل بالسيرة النبوية العطرة للمصطفى التي تفيض بالدلالات لمن يتأملها، ولهذا فإن روح الشاعر وأشواقه دائماً تشده إلى المواضع المرتبطة بالمقدس، يقول (طاهر زمخشري):

أهيم بروحي على الرابية ... وعند «المطاف» وفي «المروتين»

وأهفوا إلى ذكر غاليه ... لدى «البيت» والخيف والأخشبين

أهيم وفي خاطري التائه ... رؤى بلد مشرق الجانبين

أمــرغ خــدي بــبــطــحــائــه وألمس منــه الـثرى بـالـيـديـن
وألــقــي الــرحــال بــأفــيــائــه وأطـبـع فـي أرضـه قـبـلـتـين[30]

هكذا تلتقي القبلة بالقبلة ليحل المكان المقدس محل الحبيب الذي يجعله الشاعر أمامه وينحني بين يديه ويقبله ويمنحه مظاهر الشوق والتعلق ويذوب في أحضانه ولأمر ما جاءت قافية القصيدة معتمدة على المثنى، حيث يختصر الاثنان وجودهما في كلمة واحدة، وهذا الفناء في الواحد من شأنه أن يجعل تعداد الشاعر للأماكن المقدسة توسيعاً لمساحة المقدس وتنويعاً لتشكيلاته ووظائف وخصوصيات كل، مما سبيله إثراء الوجود الروحي الذي تحتضنه تلك الأمكنة، فتسري فيها الحياة وكأنها بذلك ترتفع عن بقية الأمكنة وعن بعض من فيها من أقوام لا يختلفون عن الجماد، ويبقى هذا الكائن الروحي – مكة – حتى على البعد يستقبل الأشواق والسلام:

هل ركب مكة حاملون تحية تهدى إليها من معنًى مغرم؟!
رد الجفون على كرىً متبدد وحنى الضلوع على جوى متضرم
إن لم يبلّغك الحجيج فلا رموا بالجمرتين، ولا سقوا من زمزم

إحالات البحث وهوامشه

1) انظر بحثنا: شخصية مكة الشعرية، مجلة الحج، العدد الرابع، السنة السابعة والخمسون، 1423هـ ص 92.

2) تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية 1964م ، 50/1.

3) معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، 183/5.

4) شاعرية المكان، جريدي المنصوري، دار العلم بجدة 1992،ص 79.

5) ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، عزيز السيد جاسم، دار النهار،بيروت 1982م ص 227.

6) النار في الشعر وطقوس الثقافة، جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، بيروت،2002 م ص 43.

وانظر: نهاية الأرب للنويري، دار الكتب، 111/1.

7) الأنثربولوجيا، رموزها وأساطيرها وأنساقها، جيلبير دوران، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية، بيروت 1993م ،ص 227.

8) شعر ابن ميادة، جمع وتحقيق: د. حنا حداد، دمشق، 1982م ص 149.

9) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد، تحقيق: الهاشمي، جامعة الإمام 1981م، 925/2.

10) طيور أبابيل (شعر) إبراهيم فلالي، تهامة 1983 ص 67.

11) الشوك في قطاف الورد (شعر) د.بهاء عزي، مخطوط.

12) الأدب الحجازي الحديث، ابراهيم الفوزان، مكتبة الخانجي بمصر 1981م، 498/2.

13) المرجع السابق 499/2.

14) الأنثربولوجيا، ص 224.

15) مكتي قبلتي (شعر وشعراء) إعداد: أحمد قنديل، دار الرفاعي، ص 134.

16) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد هاشم رشيد، نادي المدينة المنورة الأدبي 1990م، ص 348.

17) الأدب الحجازي الحديث، 498/2.

18) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بكري شيخ أمين، دار صادر بيروت، ص 234.

19) المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، د. محمد بن سعد بن حسين، الرياض، 1986م، ص 132.

20) وحي الفؤاد، شعر فؤاد شاكر، مؤسسة الطباعة والنشر،1967م ص 138.

21) للحضارة ثمن، شعر: عبد الله جبر، نادي مكة الثقافي، 1404هـ، ص 50.

22) المرجع السابق ص 76.

23) الثرى والثريا (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطائف الأدبي،1990م، ص 45.

24) مكتي قبلتي، ص 13.

25) مرابع الأنس، (شعر) مصطفى زقزوق، دار العلم 1986م ص 224.

26) عيون تعشق السهر، (شعر) أحمد سالم باعطب، دار الأصفهاني ص 105.

27) مكتي قبلتي، ص 46.

28) مكتي قبلتي 56.

29) مكتي قبلتي ص 167.

30) عبير الذكريات، (شعر) طاهر زمخشري، تهامة 1400هـ ص 11.

إحالات البحث وهوامشه

- القرآن الكريم.
- الأدب الحجازي الحديث، إبراهيم الفوزان، مكتبة الخانجي بمصر 1981م.
- الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد هاشم رشيد، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1990م.
- الأنثربولوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها، جيلبير دوران، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية ببيروت، 1993م.
- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، 1964م.
- الثرى والثريا (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطائف الأدبي، 1990م.
- جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، تحقيق الهاشمي، جامعة الإمام بالرياض، 1981م.
- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بكري شيخ أمين، دار صادر بيروت، 1972م.
- ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، عزيز السيد جاسم، دار النهار بيروت، 1982م.
- شاعرية المكان، جريدي المنصوري، دار العلم، جدة، 1992م.

- شعر ابن ميادة، جمع وتحقيق حنا حداد، دمشق، 1982م.
- الشوك في قطاف الورد (شعر) بهاء عزي، مخطوط.
- طيور أبابيل (شعر) إبراهيم فلالي، تهامة 1983م.
- عبير الذكريات (شعر) طاهر زمخشري، تهامة، 1400هـ.
- عيون تعشق السهر (شعر) أحمد سالم باعطب، دار الأصفهاني.
- للحضارة ثمن (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي مكة الثقافي، 1404هـ.
- مجلة الحج والعمرة، العدد الرابع، السنة السابعة والخمسون، 1423هـ.
- المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، محمد بن سعد بن حسين، الرياض 1986م.
- مرابع الأنس (شعر) مصطفى زقزوق، دارالعلم، 1986م.
- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت.
- مكتي قبلتي (شعر وشعراء) إعداد أحمد قنديل، دار الرفاعي.
- النار في الشعر وطقوس الثقافة، جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، 2002م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، دار الكتب بمصر.
- وحي الفؤاد (شعر) فؤاد شاكر، مؤسسة الطباعة والنشر، 1967م.

* * *

كلمة رئيس النادي في افتتاح الملتقى

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين، ورحمة الله للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

معالي الدكتور الشاعر إبراهيم العواجي، راعي حلفنا...

سعادة الوجيه الأخ الشيخ عبدالمقصود خوجة، صاحب الاثنينية...

معالي المهندس عبدالله المعلمي، أمين محافظة جدة...

سعادة اللواء سالم البليهد، مدير عام الجوازات بمنطقة مكة المكرمة...

أيها الحفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في ناديكم الأدبي الثقافي، الذي يعتز بمثقفيه ورواده، ويشكرهم على دعمه ومؤازرته في نشاطاته الثقافية.. وائذنوا لي بالبدء، يقول الشاعر الكبير عبدالله البردوني:

ما أصدق السيف، إن لم ينضه الكذب   وأكذب السيف، إن لم يصدق الغضب

بيض الصفائح، أهدى حين تحملها   أيدٍ إذا غلبت، يعلو بها الغلب

وأقبح النصر، نصر الأقوياء بلا   فهم – سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا

أدهى من الجهل علم يطمئن إلى   أنصاف ناس، طغوا بالعلم واغتصبوا

قالوا هم البشر الأرقى، وما أكلوا   شيئاً كما أكلوا الإنسان أو شربوا

في عالمنا المنقضي، وفي مثل هذه الأيام، ونحن نقدم ملتقانا السنوي، وكان عن الترجمة، اندلعت حرب غزو العراق، من دولتي التحالف، لتمثلا استعماراً جديداً في الوطن العربي، بحجة أن في العراق

تدميراً نووياً، ثم كذبتهم الأيام.. ورأينا دعاة الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، يمارسون أبشع وسائل تعذيب الإنسان، في جوانتناموا، غير أن شعب العراق الباسل، كان أشبه بفيتنام الأمس، فأصبح العراق مقبرة للغزاة الطامعين الغازين، وإنا لنرجو الله أن تزول الغمة عن بلاد الرافدين ذات التاريخ العريق.

أما على أرض الأبطال الشجعان في فلسطين فإن باسلي أمتنا وفيهم فتيات في عمر الورود، آثروا الشهادة بقتل الطغاة بتفجير نفوسهم، لم يبالوا، شبان وشابات بحياتهم فداءً للوطن الغالي، لأنهم نبذوا الذل واختاروا العزة والنصر، وهم ماضون نحو النصر أو الشهادة، حتى يقضي الله ويأذن بساعة الانتقام من إخوان القردة والخنازير الظالمين، وما ذلك على الله بعزيز، ودعونا نردد قول الحق سبحانه وتعالى: ﴿**أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا، وإن الله على نصرهم لقدير**﴾.

أيها الإخوة الأعزاء..

أيها السيدات والسادة: لقد سمعنا ومازلنا نسمع، أن الشعر لم تعد العناية به جادة، على حين أن الجزيرة العربية وطن الشعر منذ العصر الجاهلي، فكيف نتجاهله، في منابر، نزعم أنها ذرى إشعاع!؟ والأذن العربية لا يطربها إلا الشعر الذي يهز المشاعر والنفوس، وسيظل الشعر المتميز الهوى والغناء، والشجن والسلوى، وإن قيل إن الرواية غزت نبض الحياة؛ أعني الشعر، فلن يكون ذلك في الأذن العربية.. وهناك سبل أخرى تحفل بالشعر، مثل الصحافة والإذاعة والتلفاز من نشر الشعر والاحتفاء به..! هذا الملتقى الذي نبدأه الليلة في الحفاوة بالشعر إنشاداً وبحثاً ودراسة أو تغنياً علّه يدفع تهمة ترديد، أننا قد نسينا الشعر في نشاطنا أو أعرضنا عنه، وإنني أؤكد أننا لم نفعل ولن نفعل إن شاء الله، لأنا لسنا من وائدي سيمفونية ري النفوس الظمأى، وترويح عن المشاعر

الولهى، وبعث آمالاً للذين أضناهم الشجن، والشعر يُتغنى به على أوتار تعزف:

الشعر عندي الورد إن فتّحا   الشعر عندي الورد إن صوّحا

وتأدباً مع راعي حفلنا الشاعر، فلا أمضي في غرامي بالشعر، لأن معالي الدكتور العواجي سيطرب الآذان الصاغية بألحان الجمال الوارف، والمناخ العبق، وربما قال قائلنا: «ليت هذا الليل لا يطلع فجره».!

أيها الحفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في ناديكم الأدبي الثقافي، الذي يعتز بمثقفيه ورواده.. وبفضل من الله وعونه، نلتقي مجدداً الليلة، وفي أيامنا الثلاثة القادمة، في مدار «**قراءة النص**» في حلقته الرابعة، وهذا المشروع الذي ينهض به النادي سنوياً، يتناول في كل عام حلقة من حلقات الدرس المعرفي في المسيرة الثقافية.. وأرجو أن تأذنوا لي بأن أشير إلى قلة المشاركات في هذا النشاط السنوي، رغم أننا أعطيناهن كما أعطينا المشاركين ستة أهلة، لكي يشاركن في البحث عبر المحاور المختارة منذ ذلك الوقت.!

لقد قدرت أن سيداتنا الأكاديميات والمثقفات، سيزاحمن الرجال بجدهن وطموحهن، بعد أن أتيح لهن زاوية في هذا النادي ليشاركن بثقافتهن وفعاليتهن الفكرية الجادة، غير أني لم أر في حلقات **قراءة النص**، ما رأيت من من حضورهن، في ملتقى - جماعة حوار -، حول الرواية في بلدنا، ولست أجد تفسيراً لهذا التهيب.!.. ولقد رأيت بعض الدارسات اللاتي في مرحلة الماجستير، أنهن في حاجة إلى المزيد من الدرس والبحث ليشتد عودهن عبر مرانة متصلة.! وفي جامعات عربية، في تونس ومصر والمغرب: دهشت من إقدام ووعي الباحثات اللاتي لم يصلن إلى المراحل العليا، ولعل مرد الضعف عندنا، التعليم العام وكذلك الجامعي الذي لم يرق إلى مستوى ذروة الإتقان والعلو.. إنها دعوة إلى

مثقفات بلادي ذوات الطموح لكي يكن في مستوى الأمل، مادام قد أتيح لهن فرص المشاركة الثقافية، حتى لا يلقين باللوم على مثل هذا المنبر الثقافي، لأنه لم يتح لهن ما يردن من البحث المتميز في عالم المعرفة وارتقاء الحياة.!

وائذنوا لي أن أشير إلى أن البحوث التي وصلتنا قبل بدء هذا الملتقى قد صورناها ووزعناها على المشاركين، أما التي تأخر أصحابها عن تقديمها إلى النادي، فلن يتاح لنا تصويرها وتزويد المشاركين بها.!

أشكر معالي الأخ الدكتور إبراهيم العواجي، على تفضله برعاية هذا الملتقى المعرفي، ونحن حفيون به ومقدرون له هذه المشاركة الكريمة، رعاية وإنشاداً لعطائه الشعري المتميز، والشكر موصول لسعادة الشيخ عبدالمقصود خوجة.. كما نشكر معالي الأخ المهندس عبدالله المعلمي أمين محافظة جدة، لتفضله بمشاركتنا هذا النشاط السنوي، والأخ المعلمي بجانب أنه مهندس فهو ذو حس أدبي، نجد ذلك في حديثه وثقافته، وليس ذلك غريباً، فوالده الأخ والصديق عليه رحمة الله أديب وشاعر ومتحدث وخطيب بارز، وقد كان في السلك العسكري، حتى وصل إلى رتبة فريق.

وأشكر للأخوة والأخوات الباحثين والباحثات، تفضلهم بهذا التواصل مع ناديهم، دعماً له بأداء المزيد من الدرس المعرفي، في ساحة جميلة من الوطن الغالي، في مدرسة جدة للنقد. وائذنوا لي كذلك بشكر أعضاء مجلس إدارة النادي في دعم هذا النشاط، والجنود العاملين من أجل إنجاز هذه الملتقيات السنوية، والشكر الصادق أزجيه إلى الأخوين الكريمين، الدكتور عبدالعزيز السبيل، والدكتور حسن النعمي، وهما دعامتان لهذا العمل الجاد ونجحه بعد توفيق الله تعالى، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

عبدالفتاح أبو مدين